National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

# EL SIGILOSO DISCURSO EN *RESPIRACION ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA

BY

MARIA CRISTINA PONS

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN

PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1990

National Library of Canada
Canadian Theses Service
Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Service des thèses canadiennes

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64922-4

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Maria Cristina Pons

TITLE OF THESIS: El sigiloso discurso en Respiración artificial deRicardo Piglia.

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1990.

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.

Maria Cristina Pons
11515 77 Ave. Edmonton, Alberta,
Canada T6G 0M2

Date: June 21st 1990

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "El sigiloso discurso de Respiración artificial de Ricardo Piglia" submitted by María Cristina Pons in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Prof. Richard A. Young (supervisor)

Prof. Claudine Potvin

Prof. Uri Margolin

Date: 12 L 1995

## ABSTRACT

Ricardo Piglia's *Respiración artificial* was written and published during the harshest years of the military dictatorship in Argentina (1976-83) and is a work of resistance representative of the narrative produced under repressive conditions.

This study proposes to trace how the novel acknowledges the impact of the repression on the basis of two assumptions. The first of these is that, in view of its formal characteristics, the work is shaped as an antithesis to authoritarian discourse and appears as the possibility of an alternative, at the same time as it shows this to be impossible. The second supposition is based on the conviction that the reality of repression is not a tacit external referent but is revealed, albeit obliquely, in the text.

Given that the novel calls attention to its formal characteristics through self-reference, consideration of the text will centre on its structure as an important aspect of meaning. The first chapter is an introduction to the general political, social, and cultural conditions under which *Respiración artificial* was produced. The second, intended to establish our first supposition, enters into an analysis of the particular characteristics of voice and the writing of silences in the work. Finally, to determine how key aspects of the repression are inscribed and disguised in the text, the relation between content and structure is analyzed in the third chapter, to show that structure works like a cyphered message and as an instrument for encoding messages.

## RESUMEN

*Respiración artificial* de Ricardo Piglia, fue escrita y publicada durante los años más cruentos de la dictadura militar argentina (1976-1983) y se constituye en una obra de resistencia representativa de la narrativa argentina producida bajo condiciones represivas.

Este trabajo se propone detectar la manera en que la obra acusa el impacto de la represión a partir de dos supuestos básicos. El primero es que la obra, a raíz de sus características formales, se configura como antítesis del discurso autoritario y se manifiesta como la posibilidad de enunciación alternativa, al mismo tiempo que señala su imposibilidad. El segundo postulado se funda en la certeza de que la realidad represiva no es un tácito referente externo sino que se devela, aunque de manera sesgada, en el texto mismo.

Dado que la obra, por medio de referencias autorreflexivas, llama la atención sobre sus rasgos formales, la consideración del texto se centra en su estructura como importante aspecto de significación. El primer capítulo sirve de introducción al panorama de las condiciones políticas, sociales y culturales bajo la cuales se produce *Respiración artificial*. El segundo capítulo, orientado a comprobar el primer postulado, se aboca al análisis de las características peculiares de las voces y la escritura de los silencios de la obra. En el tercer capítulo, con el fin de determinar la manera en que se inscriben y se disimulan en el texto aspectos claves de la represión, se analiza la relación entre el contenido y la estructura, donde ésta última se comporta como mensaje cifrado e instrumento codificador de mensajes.

# AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de manera especial a mis hijos, Carlos, Pablo y Laura, por la ternura y madurez con que respetaron todo el tiempo y atención que necesité dedicar a la elaboración de este trabajo.

Asímismo agradezco profundamente a mi compañero, Carlos Alberto Torres, el apoyo que incondicionalmente me brindó como intelectual y amigo, acompañándome, una vez más, en la vida.

Finalmente, quiero expresar mi honda gratitud a mi maestro y supervisor, Richard A. Young, por su calidad humana y la dedicación y rigor académico con que dirigió esta tesis.

## INDICE


**I. EL LEVIATAN ARGENTINO. La dictadura militar 1976-1983 y sus antecedentes** ..... 1
Militarización e inestabilidad política: 1930-1976 ..... 2

El Proceso: la dictadura militar 1976-1983
El golpe militar y la dictadura: Consideraciones generales ..... 11
Más allá de la razón ..... 15

*Respiración artificial* en el contexto cultural y narrativo ..... 21

Notas ..... 28

**II. EXPLORANDO LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE**
Voces narrativas ..... 37
Renzi y Tardewski ..... 38
Las voces primarias del Capítulo III ..... 47

El espacio literario: medio de resistencia y posibilidad de la escritura ..... 57
La literaturiedad de las voces narrativas ..... 58
El texto ausente ..... 67

Notas ..... 71

**III. LAS RAZONES DE AUSCHWITZ**
La estructura narrativa como codificadora de mensajes ..... 73

Estructura narrativa ..... 79
Modalidades discursivas ..... 80
Las citas y "frases aisladas": una historia alternativa ..... 96

Notas ..... 102

**CONCLUSIONES** ..... 105

**BIBLIOGRAFIA** ..... 111

# I EL LEVIATAN ARGENTINO.
## La dictadura militar 1976-1983 y sus antecedentes.

La novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia fue escrita y publicada durante el momento histórico argentino conocido como el Proceso de Reorganización Nacional. Este período es considerado el más funesto de la historia argentina por la desmesurada violencia institucionalizada y el sistemático atropello a los derechos humanos que la Junta militar, en coalición con las Fuerzas Armadas, otras fuerzas de seguridad y grupos parapoliciales, desataron sobre la sociedad argentina.

Si bien esta sistematización y autolegitimación del crimen institucionalizado, juntamente con el poder de penetración en las esferas sociales y el pretendido "cambio de mentalidad" que se intentó ejercer sobre la sociedad, son aspectos que distinguieron la dictadura militar de 1976-83, no se puede desconocer que la violencia ya se había desencadenado en la arena político-social argentina en la década precedente y que la irrupción militar en la vida política del país se remonta especialmente a la década de los 30.

Para poder entender más ampliamente las repercusiones del último golpe militar en la sociedad argentina, y por lo tanto la situación de vida social, política y cultural dentro de la cual se produjo *Respiración artificial*, no sólo es necesario intentar una aproximación de los delineamientos políticos, sociales y económicos que caracterizaron al Proceso, sino también ensayar un bosquejo del período histórico que lo precede. Por eso los propósitos de este capítulo son, primero, proporcionar una idea de la trayectoria que desemboca en el trágico período 1976-83 y, segundo, esbozar las condiciones de represión y de violencia a las que fue sometida la Argentina durante esta última dictadura.

## Militarización e inestabilidad política: 1930-1976

### La década infame y el peronismo:1930-1955

Podría considerarse que la Argentina autoritaria moderna y el ciclo de inestabilidad política comienza a perfilarse con el derrocamiento, a cargo del general Uriburu, del gobierno del partido Radical de Hipólito Yrigoyen, el 6 de septiempre de 1930. El período que comienza con el gobierno *de facto* de Uriburu marca el inicio de un patrón que perdurará por los siguientes 50 años: la intervención militar en la política argentina, cuadro que se completa con una economía de avances y retrocesos que contribuyó a la inestabilidad del país. La impotencia mostrada por los partidos políticos durante la "década infame", donde la sucesión de presidentes de tendencia conservadora sólo fue posible por fraudes electorales sin precedentes en la historia argentina, parecía reclamar una gestión directa del ejército. La revolución del 3 de junio de 1943, dirigida por Ramírez y una logia de oficiales inspirada por el entonces coronel Perón, proclamó la restauración de la democracia, aunque al mismo tiempo y de manera indirecta, se definía como instaurador de un régimen autoritario que asegurara la hegemonía de Argentina en Latinoamérica.

El triunfo de Perón en las elecciones de 1946 marca una nueva era en la historia nacional y se introduce un nuevo elemento en el equilibrio de fuerzas políticas argentinas: la clase obrera, la cual accede a la participación formal en el gobierno. Este sector social, junto con importantes fracciones de la Iglesia, el ejército y el apoyo de algunos industriales, formó la base del peronismo. Durante su gobierno se introdujeron innovaciones en la política social y económica del país, las cuales, como las calificó Halperin Donghi, "servían mientras duraron los tiempos de prosperidad".[1] Pero hacia 1950 la fórmula económica peronista tuvo que cambiar su rumbo hacia un mayor acercamiento a los Estados Unidos y fomento de las exportaciones, medidas que

provocaron un profundo descontento. Al mismo tiempo fracasaron las tentativas de acercar el régimen a la oposición. El enfrentamiento de Perón con la Iglesia, que termina colocándola definitivamente en la oposición, fue el principio del fin del gobierno peronista[2] y el 16 de septiembre de 1955 estalla la Revolución Libertadora que lo derrocará.

Este derrocamiento marca el cierre de un ciclo histórico que podría resumirse con las palabras de Juan Carlos Portantiero: "En lo económico, quedaba atrás, agotado un modelo de acumulación, iniciado con la crisis del 30 y reforzado en la década del 40, que el peronismo modificó socialmente introduciendo un patron ampliado de distribución. En lo político, el fin del primer peronismo arrasaba con un orden legítimo, sostenido por una alianza de intereses expresada en el bloque populista de poder que Perón había articulado entre las Fuerzas Armadas, el Sindicalismo y las corporaciones patronales que representaban al capitalismo nacional".[3] Desde entonces ningún gobierno ha logrado mantener un orden político, es decir, el establecimiento de un Estado fuerte que se articule con la Sociedad.

## La Revolución Libertadora: 1955-1966

La historia argentina a partir del 55 se ha caracterizado por una marcada inestabilidad política e ingobernabilidad, debido a la presencia de un equilibrio de fuerzas capaces de bloquear los proyectos políticos de sus adversarios, pero, a la vez, incapaces de llevar adelante los suyos.[4] Esta incapacidad de consolidar un estado fuerte se aprecia en los continuos vaivenes entre gobiernos constitucionales que no completaron sus períodos de mandato y administraciones militares que fracasaron en cumplir sus objetivos. Esto resultó en una progresiva militarización de la política argentina y al aislamiento del Estado y la Sociedad. A su vez, si entre 1930-1955 las fuerzas armadas habían jugado un papel de guardianes de los gobiernos constitucionales, y se habían abstenido de tener una

participación directa en la conducción del Estado, a partir del 55 los militares inician una modificación en su política de intervención.

Los gobiernos, civiles y militares, del período 1955-66 fueron gobiernos "débiles" que intentaron establecer un régimen semi-democrático, donde la cuestión era siempre la proscripción del peronismo y la implementación de políticas económicas alternativas que respondieran a lo que cada sector del frente antiperonista consideraba "sus intereses". En el plano económico, con la aplicación de una política económica liberal el país cae en una profunda crisis de desarrollo y en un grave período de recesión.

El peronismo sobrevivió a la caída de su líder y se convirtió en una temible fuerza opositora, dando lugar a la emergencia de un sistema político dual, el frente popular y el antiperonista, los cuales nunca compartieron la arena política en la solución de conflictos.[5] Las estrategias orientadas a la fundación de un régimen político con base en los partidos y mecanismos parlamentarios, en oposición al "totalitarismo" de Perón, así como las que se proponían la erradicación del peronismo, que seguía contando con la adhesión de la clase obrera, fracasaron. Pero estas estrategias produjeron importantes cambios en el movimiento obrero. El movimiento sindical alcanzó mayor independencia frente a la figura de Perón, desarrolló estrategias propias de control y enriqueció su poder, sobretodo cada vez que la proscripción del peronismo era liberada. Se convirtió en un factor importante de presión y negociación dado que los líderes sindicales gozaban de la capacidad de negociar, al mismo tiempo, con los partidos no peronistas, las organizaciones empresariales y los militares. Sin embargo, pese a la independencia que los líderes sindicales habían cobrado de Perón, éste no había desaparecido de la escena política, aunque su rol cambió notoriamente. Además de perder el poder de controlar a los líderes sindicales, perdió el contacto directo con las masas populares, pero, se convirtió simultáneamente en el símbolo de retorno a la edad dorada del peronismo, lo que permitió a los líderes sindicales mantener la identidad de la clase obrera como peronistas.

Los liberales, carentes de todo poder de oposición, oscilaron alternativamente sus alianzas entre el desarrollismo y los Radicales del Pueblo, oscilación que terminó por convencerlos que la única manera de implementar su modelo era por medios totalmente antidemocráticos.

Durante el último gobierno radical (1963-66) de este período, los militares se abstuvieron de inmiscuirse en el gobierno y se abocaron a desempeñar una función "profesional". Su retiro a los cuarteles no implicaba una aceptación de esta función o el acatamiento a la autoridad constitucional. Al contrario, este período sirvió para la reunificación del ejército alrededor del general Onganía, cuya ideología terminó articulando la doctrina de "seguridad nacional".

En 1966, Onganía dirige el golpe militar que derribará al gobierno radical de Illia. Hasta ahora la alternancia entre gobiernos militares y civiles respondía a la incapacidad de consolidar una democracia por parte de los partidos políticos, reticentes siempre de incorporar al peronismo en el sistema político. Los militares por su parte, conservaron su función tutelar y de veto, pero no se proponían el establecimiento de un régimen autoritario dominado por las fuerzas armadas. A partir del golpe de 1966, la alternancia de gobiernos civiles y militares seguirá siendo el patrón, pero cada uno de los proyectos gubernamentales (1966-1973-1976) implicará una ruptura con las modalidades políticas adoptadas por el período anterior.[6]

## La Revolución Argentina: Onganía-Levingston-Lanusse: 1966-1973

Paradójicamente, aquella facción de ejército, los "azules", que tres años antes se habían combatido en un enfrentamiento armado con los "colorados", para asegurar las elecciones presidenciales, era en 1966 la responsable del golpe militar que pone fin al gobierno radical. Ya no se trataba de desplazar del poder a aquellos que por su ideología o política gubernamental se alejaban de los patrones institucionales. Se trata de una

intervención militar que trae un proyecto propio, llenar el vacío político que los partidos habían dejado, mostrándose totalmente incapaces de hacer de Argentina una nación grande: "Desalojar a Illia no implicaba desactivar un riesgo grave de 'izquierdismo' o 'populismo': el objetivo del movimiento debía ser la modernización del país, la grandeza de la Nación, la elaboración de un 'modelo argentino' destinado a reemplazar al caduco proyecto puesto en marcha a fines del siglo XIX".[7]

La política implantada por Onganía para lograr la industrialización del país consistía en una dirección autoritaria y centralizada. Para ello se planteaba la necesidad de suspender las actividades de los partidos y los mecanismos parlamentarios, restablecer la unidad, el orden y el poder del gobierno. La fórmula que intentó establecer la "Revolución argentina" comenzó a debilitarse hacia mediados de 1969 por la inesperada y espontánea explosión popular del primer Cordobazo[8] y los conflictos internos de las fuerzas armadas, originados por la negación de aplicar una represión más sistemática y organizada, como la que proponía Onganía. En 1970 la Juventud Peronista (JP) resurge con vigor y "las formaciones especiales" inician la guerrilla urbana.[9] El secuestro y asesinato del ex-presidente Aramburu, con el cual debuta Montoneros en la escena política, precipita la caída de Onganía, el cual será sucedido por el general Levingston, cuyo gobierno tuvo todas las características de un "interregno" más que de una decisión definitiva. El sistema de partidos comienza a activarse, apoyados entre bastidores, por el general Lanusse, comandante del ejército. La crisis social, cristalizada en los continuos levantamientos populares y la cada vez más fuerte acción guerrillera, sigue en progresiva ebullición. En 1971, se produce un segundo "cordobazo", el cual provoca la renuncia de Levingston y la asusunción al poder de Lanusse, verdadero líder de la coalición militar. Este inicia su mandato con la promesa de liquidar al régimen militar, así como de preparar y controlar el camino a las elecciones. Sus objetivos eran recuperar la legitimidad del

poder y reconciliar los partidos políticos, la burocracia sindical y las fuerzas armadas, formando el Gran Acuerdo Nacional.

Entre 1971 y 1972, se perfilaban ya dos bloques antagónicos que intentaban sacar partido de la crisis social surgida después del Cordobazo, el proyecto de "reconstrucción nacional" de Perón y el de "conciliación nacional" de Lanusse. Desde España Perón logró convertirse en el eje de una coalición que incluía desde los partidos tradicionales, como el radicalismo, hasta el movimiento guerrillero, además de la burocracia sindical. A la cabeza de esta coalición, Perón derrota de manera aplastante a Lanusse en las elecciones de marzo de 1973, mediante su personero y representante político Héctor J. Cámpora.

**El retorno del peronismo al poder: 1973-1976**

La convocatoria electoral de 1973 tenía la función de operar como válvula de escape de las presiones sociales que amenazaban con la total desintegración de la sociedad argentina. Esto de alguna manera, como lo señala Oscar Landi,[10] marcaba al gobierno electo como un "gobierno de emergencia". Habiendo perdido Lanusse, durante 1972, todo control sobre el proceso electoral, éste fue considerado por las clases dominantes como un "salto al vacío", mientras que para el conjunto de la ciudadanía aparecía como la única alternativa de poder establecer un sistema democrático y popular. Las elecciones del 11 de marzo de 1973 fueron vividas por grandes sectores de la sociedad como un voto en contra de las fuerzas armadas.

El marco social y político del gobierno de Cámpora es sumamente ambiguo y cargado de tensión. Las organizaciones guerrilleras manifiestan públicamente su adhesión al régimen y su propósito de continuar combatiendo a las Fuerzas Armadas. Se continúan las acciones de violencia con secuestros de ejecutivos y con asesinatos políticos, entre las cuales cabe destacar el enfrentamiento armado entre facciones peronistas en Ezeiza cuando

retorna Perón al país,[11] con el que comienza a perfilarse la suerte que correría la izquierda peronista.

Diversos aspectos de la política adoptada por Perón realzaron su moderación y agudizaron sus diferencias con Cámpora, que se orientaba hacia el "socialismo nacional". El 12 de julio la Confederación General de los Trabajadores (CGT) convoca a una movilización obrera en apoyo a la dimisión de Cámpora y la asunción del gobierno por Perón. El 13 de julio, Cámpora presenta su renuncia para posibilitar una nueva convocatoria electoral con Perón como candidato.[12]

Sucede a Cámpora en la Presidencia, Raúl Lastiri, Presidente de la Cámara de Diputados y yerno de López Rega, entonces Ministro de Bienestar Social y Secretario particular de Perón. Su mandato durará 90 días, un interregno que consistió básicamente en el desplazamiento de los sectores camporistas. Durante esta etapa se inicia un proceso que adquirirá mayor relevancia a medida que avanza el gobierno peronista: la creciente importancia del grupo fascista vinculado a López Rega e Isabel de Perón. Al mismo tiempo se desata una vigorosa ofensiva de la guerrilla contra las fuerzas armadas y el gobierno.

El 23 de septiembre se llevan a cabo las elecciones que le otorgan nuevamente el triunfo al FREJULI (Frente Justicialista de Liberación) con la fórmula "Perón-Perón" compuesta por Juan D. Perón como presidente y Isabel M. de Perón como vice-presidente.

Entre los factores socio-políticos de mayor relevancia durante el gobierno de Perón, se destacan los siguientes: 1) la progresiva marginación del Partido Justicialista; 2) la activación de la burocracia sindicalista y su progresiva alianza al "grupo familiar" (Lastiri, López Rega, Isabel) que rodeaba a Perón, así como crecientes diferencias con las políticas económicas del ministro de Economía, Gelbard, representante del sector industrial; 3) el aumento del conflicto al interior del peronismo que culmina el 1º de mayo

de 1974 con la expulsión de los sectores de izquierda del Movimiento peronista;[13] 4) las demandas de los terratenientes pampeanos; 5) la progresiva pérdida de gobernabilidad sobre la sociedad civil, la reactivación de la violencia política y el inicio de una ofensiva contra los gobernadores afines al camporismo. A estos factores habría que agregar que uno de los conflictos políticos más importantes durante el gobierno de Perón fue la imposibilidad de que éste se erija como árbitro definitivo de las luchas internas del peronismo, aunque en el sistema político seguía siendo la figura que articulaba las fuerzas sociales.

A partir de la muerte de Perón, el 1º de julio de 1974, y la imposibilidad de intentar arbitraje alguno luego de la desaparición carismática del líder, comienza un período de gran deterioro general. El entorno familiar de Perón fue el que reguló su sucesión, quedando en la cúpula del gobierno su esposa Isabel de Perón, como presidente, y el grupo fascista de López Rega. Este grupo intentó reafirmarse en el poder tratando de crear una imagen de liderazgo carismático de Isabel. Por otro lado, a fuerza de expulsiones de representantes de otros sectores, el grupo presidencial fue ganando posiciones claves en el gobierno. Y finalmente, trató de ejercer un control coercitivo sobre la sociedad, ampliando las leyes represivas y mediante la promoción y tolerancia de una organización terrorista de derecha, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y sus Escuadrones de la Muerte, cuya formación, en 1974, y funcionamiento estaban a cargo de López Rega.[14]

Los dirigentes sindicales de la CGT y las 62 Organizaciones[15] se convirtieron en uno de los actores más importantes del quehacer político. Para mediados de 1975, los sectores empresariales, la izquierda peronista y los grupos políticos vinculados a Gelbard habían sido aniquilados políticamente. Ante esto el grupo de López Rega intenta liquidar a su único opositor, la dirigencia sindical. La inflación para ese entonces era galopante, llegando al 350% y despúes del "rodrigazo",[16] en junio de 1975, las políticas adoptadas

son cada vez más caóticas, terminando con la renuncia de López Rega y el irrecuperable deterioro de Isabel.

En este período las fuerzas armadas habían sido integradas ya no tanto para mantener el orden constitucional sino con "la pretensión de que los militares se convirtieran en el sostén principal de un régimen político que tendía inexorablemente a la liquidación completa de las instituciones parlamentarias y de las libertades públicas".[17] Hacia fines del 75, aunque los militares habían adoptado la postura de no intervención en el Estado, estrategia que utilizaron esperando que el régimen terminara de agonizar, habían ganado un espacio considerable. Fue entonces que, a pedido de Isabel, inician la represión de la guerrilla, siendo su blanco específico el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) en la provincia de Tucumán. Las organizaciones guerrilleras hacia fines del 75 practicamente ya habían perdido su capacidad combativa.

Entre el "rodrigazo" y la caída de Isabel en marzo de 1976, la sociedad argentina era una sociedad sin gobierno. El gobierno peronista se desintegraba a pasos agigantados, perdiendo todo contacto con la sociedad y todo poder de influencia y control de los procesos sociales. La política global se redujo a la confrontación de las fuerzas armadas en la caza de víctimas y la violencia pasó a formar parte de la cotidianeidad. Los sectores que anteriormente se habían movilizado, pasaban a un estado de inactivación y repliegue, entre otras razones, por "la decepción ante la crisis y el fracaso del peronismo, pero también por el miedo".[18]

Las fuerzas armadas, negándose a involucrarse con este régimen en decadencia, esperaron hasta que la sociedad argentina se viera envuelta en una situación de total caos e incertidumbre sin precedentes hasta 1976, para revitalizar el histórico antiperonismo de la corporación militar y sus aliados. Además esto les favorecía para dejar sentada, como señala Cavarozzi, una "moraleja ejemplificadora", que permitiera legitimar las medidas para establecer un orden social diferente, alternativo al populista.

## El Proceso: la dictadura militar: 1976-1983

### El golpe militar y la dictadura: consideraciones generales

El 24 de marzo de 1976, con el golpe palaciego al gobierno de Isabel, dirigido por la Junta militar formada por los comandantes de las tres fuerzas armadas (el ejército, la marina y las fuerzas aéreas): el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Massera y el brigadier Orlando Agosti, la Argentina entra en la tenebrosa noche de la represión desmedida y el terror. Como observa Cavarozzi, si bien en las sucesivas intervenciones militares se iban incrementando los niveles sociales cuestionados por los militares y se fue intensificando la involucración de éstos, la dictadura militar del 76 se diferencia de las anteriores porque a su proyecto de "establecer un gobierno *de* las fuerzas armadas, y no meramente apoyado *por* ellas, se agregó la visión de la necesidad de producir un cambio profundo en la sociedad argentina."[19] Este cambio de un nuevo orden social implicaba enterrar el populismo y el desarrollismo, y con ellos todas las estructuras económicas, políticas y sociales asociados con ellos. El nuevo orden a reestablecer se centró en la erradicación de la "subversión", incluyendo dentro de este aspecto toda forma de activismo popular o conductas y expresiones contestatarias que cuestionaran a la autoridad y los valores considerados por ésta. Los poderes constitucionales son reemplazados por las fuerzas armadas. A todo lo ancho y largo del país las tres fuerzas armadas se repartieron los cargos de gobernadores, ministerios y otras dependencias, así como también se repartieron, dentro de estas instancias, todos los cargos de los escalafones jerárquicos. Fueron disueltos el Congreso y las legislaturas, fueron depuestos jueces de la Corte Suprema y se continuó con la intervención de las universidades.

En el plano económico, con el proyecto neoliberal propuesto por Martínez de Hoz a cargo del Ministerio de Economía, se propicia la apertura de la economía y el libre cambio del mercado. Esta política partía del supuesto de que para un cambio del orden social existente, o sea, el populista, lo que se necesitaba era un cambio radical en el orden

económico, y por lo tanto de la estructura social que lo sustentaba. Con la política del mercado libre, donde la mano reguladora es el mercado y no el Estado, la función de éste se debía redefinir, llegando sólo a proporcionar los incentivos para el libre cambio. Por otro lado, siendo cada individuo responsable de defender sus propios intereses, los más aptos, darwinianamente, serían los beneficiados por las fuerzas ciegas del mercado, y los ineptos castigados por ellas. Por lo tanto, todas las instancias mediadoras pierden razón de ser. Esta política tenía el propósito de destruir aquellos mecanismos mediadores como los sindicatos y otras estructuras de representación, por medio de los cuales los trabajadores presionaban al estado y a las patronales "a partir de definirse como integrantes de un sujeto colectivo".[20] Con este proceso de atomización, la fuerza de la clase obrera, cuya capacidad de actuar dependía justamente de su comportamiento como un "sujeto colectivo", se vió profundamente perjudicada, perdiendo en la práctica su capacidad de negociación. Esto sin considerar el impacto de la disolución simultánea de la CGT y la Confederación General Económica (CGE), además de la regularización estatal de las obras sindicales. El mercado, desde el punto de vista ideológico, servía para controlar a los trabajadores, pero también a los empresarios, evitando que éstos, dada la conformación de la economía donde reinaba la ley del "sálvese quien pueda", rehusaban establecer acuerdo alguno con la clase trabajadora. Como señala Oscar Oszlak, el mercado actuaba como "inapreciable recurso de control social" que "cumplía funciones de desarticulación social, atomizando a los individuos, promoviendo su mutua competencia, destruyendo sus formas organizativas, resignificando sus identidades sociales y políticas".[21]

Las medidas adoptadas según el plan antiinflacionario de Martínez de Hoz, entre otras, fueron el congelamiento de los salarios, durante 1976-77, y la revaluación de la moneda, hacia 1978. Estas medidas terminaron revelando el fracaso del proyecto neoliberal y sumieron a la Argentina en una de las crísis más profundas de su historia.

En marzo de 1980, Videla es reemplazado por una segunda junta compuesta por el general Viola, el almirante Lambruschini y el brigadier Omar Gaffigna. Viola, desvió el foco de atención de su gobierno, del problema económico a una tímida apertura hacia los partidos mayoritarios. Pero su intento fue disuelto por un lado, por las presiones desde dentro del ejército para poder seguir controlando a su heredero político y, por otro, por el descontento surgido entre los perjudicados de los desastres económicos de su predecesor.

La junta de Viola es reemplazada por la tercera y última junta del régimen, compuesta por el general Leopoldo Galtieri, el almirante Jorge Anaya y el brigadier Basilo Lami Doso. Galtieri intentó fortalecer la imagen presidencial, así como volver a implantar el programa económico neoliberal. El régimen militar entre 1982 y 1983 había atravesado por un profundo proceso de descomposición. El aislamiento y debilidad del gobierno militar es puesto en evidencia cuando la CGT, que a igual que todos los partidos políticos, había permanecido en "los cuarteles de invierno", convoca a una movilización el 30 de marzo de 1982 para oponerse a las políticas sociales del gobierno. La respuesta del gobierno no pudo haber sido más sorpresiva e irracional, 48 horas después, se produce la toma de las Malvinas. Usando las palabras de Oscar Landi, durante el período de la guerra de Las Malvinas "el 'nosotros' territorial significó para los argentinos la actualización de históricas demandas nacionales y, al mismo tiempo, una suerte de nosotros compensador de la ausencia de territorios institucionales comunes, en medio de la profunda fragmentación que venía impulsando la crisis".[22] Con el fin de la aventura militar de Las Malvinas la suerte del gobierno militar estaba echada.[23] Galtieri renuncia a la presidencia y es sucedido por el general Bignone. El desastre militar del Atlántico Sur precipitó la evaporación de las últimas esperanzas de la cúpula militar de consolidar el poder. El desplome del régimen no fue el resultado, como en casos anteriores, de las presiones de una movilización social o de la acción de partidos políticos opositores al régimen, sino consecuencia de la misma crisis interna y desprestigio de las fuerzas

armadas. El gobierno militar se vió obligado a convocar a los partidos para una entrega del poder a corto plazo. Es importante señalar que para esta época, mediados de 1982, ya habían trascendido suficientemente los crímenes cometidos por el régimen militar, gracias a la acción de los organismos de defensa de derechos humanos nacionales e internacionales,[24] a la información proporcionada por los exiliados, y otras manifestaciones civiles en repudio al régimen. Ante ello, la última junta militar intentó negociar e impedir que los futuros dirigentes políticos enjuiciaran el salvaje exterminio de los años de la dictadura. La junta en una primera tentativa de borrar ese pasado comprometedor emite un documento llamado el Documento Final el 28 de abril de 1983 donde se da por terminada toda discusión sobre el pasado, se justifica la represión y se declaran muertos todos los desaparecidos. La reacción de indignación ante este inaudito cinismo fue general, a nivel nacional e internacional, incluyendo al Papa, y no por casualidad, sólo el Episcopado argentino no reaccionó negativamente.[25] La junta intentó controlar la salida electoral que permitiera la condonación de los crímenes. Le propuso a los partidos el compromiso de la no revisión de los desaparecidos, las torturas, los asesinatos y negocios turbios llevados a cabo durante los años del Proceso. Esta propuesta fue rechazada por la Multipartidaria, agrupación de los principales partidos creada a fines de 1981, y su negativa fue acompañada por una movilización popular manifestando su rechazo al régimen militar. Ante este fracaso, en vísperas de las elecciones de octubre de 1983, la junta emite "La Ley de Pacificación Nacional", que no era más que una autoamnistía. Raúl Alfonsín, candidato a presidente de la Unión Cívica Radical, declaraba en su campaña electoral, que de ser elegido dejaría sin efecto dicha ley. De hecho, al ser electo presidente en las elecciones de octubre de 1983, inicia un juicio a los militares.[26]

**Más allá de la razón: el terrorismo de estado**

Ante las condiciones de ingobernabilidad, desorden y acefalía resultantes del gobierno de Isabel, algunos sectores de la sociedad compartían, explícita o tácitamente, el despotismo y terrorismo de estado planteado por los militares. Además, como se ha señalado anteriormente, la intervención militar en la historia política argentina data desde 1930, por ello, a nadie sorprendió esta última irrupción de las fuerzas armadas; el intervencionismo militar estaba incorporado a la cultura política del país.[27] Es importante reconocer que hubo ciertos sectores que se mantuvieron inmunes a la propaganda de violencia del régimen, constituyéndose en la invaluable resistencia civil que facilitaría en los 80 el progresivo desplome de la dictadura. Sin embargo, estos sectores no pudieron imponerse desde el comienzo. Ante el cuestionamiento de las condiciones que hicieron posible esta cruel e incivilizada política militar Guillermo O'Donnell concluye:

> Para que esto ocurriera hubo una sociedad que se patrulló a sí misma: más precisamente, hubo numerosas personas -no se cuántas, pero con seguridad no fueron pocas- que, sin necesidad 'oficial' alguna, simplemente porque querían, porque les parecía bien, porque aceptaban la propuesta de ese orden que el régimen-victoriosamente- les proponía como única alternativa a la constantemente evocada imagen del "caos" pre-1976, se ocuparon activa y celosamente de ejercer su propio *pathos* autoritario.[28]

El silencio que rodeó al golpe militar les otorgó a los militares la ventaja de una cierta legitimidad, más en sentido de justificación que de un consenso, como señalan Sigal y Santi en su análisis del discurso autoritario.[29] En este mismo trabajo las autoras señalan como esa legitimidad de la intervención militar estuvo determinada desde un principio a través de los discursos que emitieron justificando su toma del poder. En primer lugar, las Fuerzas Armadas asumen la conducción política como representantes de la Patria. En su nombre se auto-legitimaron presentándose como los "portavoces autorizados de la Patria",[30] cuya intervención, en aras de lo que consideraban la defensa de la Nación,

respondía a un derecho que heredaban al vincularse o identificarse con los héroes de la Independencia. A esta estrategia discursiva de identificación entre Patria y Fuerzas Armadas, Sigal y Santi, señalan una segunda operación de construcción de la verdad del discurso autoritario que justificará su intervención, la cual las colocará más allá de todo conflicto social y político: la disociación entre Patria y Sociedad. Con esta separación los militares construyen y se ubican en ese lugar mítico, imaginario, sin divisiones sociales: la Patria. Los conflictos sociales surgidos a lo largo de la historia se alejan del orden atributivo de la Patria, y la sociedad es responsable de ello.[31]

Se invoca, entonces, a la metáfora de la sociedad enferma. El caos es síntoma de esa enfermedad. Los males son tan profundos que se requiere una acción "quirúrgica" de envergadura para erradicar el mal. El reconocimiento, por parte de sectores sociales, de un desgarramiento social, del terrorismo, la sensación de no-gobierno y decadencia, permitieron que la metáfora de la sociedad enferma fuera aceptada. Pero en su estudio sobre el tema, Francisco Delich señala otra razón: nadie se reconoce individualmente como sociedad, por lo tanto, la aceptación de la hipótesis de una sociedad enferma "implica casi suponer simétricamente que cada individuo está sano, o por lo menos no necesariamente enfermo".[32]

El poder militar se propone, entonces, "curar" a la sociedad y para ello no había plazos, lo que importaban eran los objetivos. Delich señala que la relación que se establece es la de médico-paciente. El médico que es el que sabe y, de acuerdo a su saber, "diagnostica de un modo solitario e invariablemente correcto" sin tener en cuenta la opinión del paciente que no sabe.[33] Los militares se autoatribuyen, así, el monopolio del saber, del poder y de la palabra. Ellos son los jueces infalibles que van a determinar los límites del bien y del mal, y van a convertirse en los amos de la vida y de la muerte. Esta "filosofía" y las rutinas organizacionales de la corporación militar hacen posible identificar el malestar de la sociedad y la cultura con la política, la oposición y la guerrilla. Estos

"representantes" de los valores cristianos y occidentales, cargados de un odio irracional y de un soberbio desprecio por la vida, sintetizando todo el poder y la fuerza, se lanzan a combatir a la oposición política y a reestablecer el orden supuestamente perdido. Así, las fuerzas armadas, siguiendo fielmente los preceptos de la Doctrina de la Seguridad Nacional, hacen que la política militar adquiera características de guerra, una guerra total y permanente, cuyos objetivos era eliminar al enemigo interno más allá de todo principio ético, de allí su nombre de "guerra sucia".

Como ya se ha señalado, la lucha contra la guerrilla y el exterminio selectivo de ciudadanos, se había iniciado bajo el gobierno de Isabel, pero se continuó con mayor intensidad y arbitrariedad hasta fines de 1977. Lo que los militares querían aniquilar era lo que denominaron la "subversión", y a la guerrilla como fenómeno visible de ella. Dice el Gral. Videla:

> El terrorismo es la expresión concreta objetiva y visible de un fenómeno más amplio que denominamos subversión. Entendemos por esto, precisamente, la subversión, el trastroque y el cambio de los valores de la tradición de nuestra concepción de libertad y de dignidad humana.[34]

Si en aquellos momentos nadie tenía claro el alcance de la palabra "subversión", ahora después de conocer los resultados de la salvaje represión que llevaron a cabo, sabemos que "subversivos" eran todos o casi todos, todo lo distinto, todo lo que parecía "subvertir" el orden. La fanática intolerancia a lo distinto es uno de los rasgos característicos de la política autoritaria militar de esta época. Lo que sí sigue siendo muy difícil determinar es qué entendían las fuerzas armadas por "libertad y dignidad humana". A los guerrilleros, y "subversivos" en general, se los calificó de anti-argentinos, de delincuentes, de traidores a la nación. Eran considerados como psicóticos, locos, incapaces de ser portadores de una ideología, la cual sólo era una máscara de su locura. El fanatismo e intolerancia de los militares los llevó a satanizarlos; eran más que enemigos, eran el mal mismo.[35] Por eso había que aniquilarlos. Para ello, los militares

contaban no sólo con el monopolio del poder y la fuerza, sino además con el anuendo de "principios cristianos" y, en ocasiones, con la exculpación religiosa de sus actos sancionada por los capellanes militares y distintos sectores de la Iglesia argentina.

Se apela al silencio de los ciudadanos "responsables" en pos de la guerra quirúrgica que se estaba llevando a cabo para sanear a la sociedad. Era necesaria la complicidad de su silencio, silencio que rayaba en la apatía, la indiferencia y el "no querer saber" lo que sucedía. Este era el silencio de los "cómplices" del régimen, aquellos que respondían con su mutismo al lema autoritario "el que no está en contra de mí, está conmigo". Como señala Borón en su trabajo, no se le pedía a esos sectores que apoyaran a la política autoritaria-violenta del régimen militar, que aplaudieran la tortura, las desapariciones o los crímenes políticos, sino que

> internalizaran la lógica enferma del represor [...]. Se les pedía, así de sencillo, que se pensara apriorísticamente que si alguien era secuestrado, torturado y desaparecido era porque 'seguramente algo malo habría hecho'. Logrado este objetivo, el poder no necesitaba nada más, porque ya su discurso maniqueo se había adueñado de las mentes de una población aterrorizada por la violencia sin límites y embrutecida por décadas de indoctrinamiento clerical-nacionalista."[36]

La desinformación, la despolitización de la sociedad y el miedo fueron levantando una muralla aislante, no sólo entre el Estado y la sociedad, sino entre los ciudadanos. La desinformación se logra bajo un estricto control de los medios masivos de comunicación, como la prensa, la radio y la televisión. La palabra, portadora de ideologías, es condenada al silencio. La única palabra permitida era la del régimen, el cual entabla un monólogo de palabras vacías, que sólo brindaban información parcial, deformada o falsa, a través de sus comunicados de prensa o discursos oficiales.

El silencio impuesto, la desinformación, la cultura de la culpa y del miedo, eran parte de las estrategias de aislamiento y atomización de la sociedad civil. Esto, sumado a la política neo-liberal de Martínez de Hoz, resulta en la privatización de lo público. Esta confinación de la sociedad, de las prácticas políticas, intelectuales y culturales al ámbito

privado, se ve acompañado por un repliegue también del Poder a lo privado. Es decir, la privatización de lo público no sólo se expresó en la eliminación de la participación de la ciudadanía en las tomas de decisiones que atañen al bien colectivo. El Estado, desde su omnipotencia y omnisapiencia, también se movió en el ámbito privado en cuanto a la información o comunicación en la toma de decisiones, sin considerar a los afectados por ellas. Se crea así lo que Oszlak llama "los sótanos del poder":

> Con el desmembramiento y atomización de la sociedad, con la supresión de las mediaciones institucionales, los 'puentes' tradicionales entre la sociedad civil y el Estado fueron así reemplazados por túneles y redes subterráneas que importaban la substitución del juego democrático por una política de camarillas.[37]

El Estado se sumerge en un hermetismo total, rodeando todo su quehacer político por un halo de misterio y opacidad que le permite manipular y controlar la opinión pública. Los ejemplos más patéticos fueron haber mantenido engañada a la ciudadanía sobre la realidad de los desaparecidos o sobre el desarrollo de la guerra de las Malvinas, haciéndoles creer que se estaba ganando hasta que de un día para otro ya se había perdido.

Es en estos "sótanos del poder" donde se tejen las estrategias para que esa élite política de los llamados "amigos del Proceso" alcance sus intereses y donde se va tejiendo el discurso del "nosotros" de la corporación militar, opuesto al "otro" anónimo, potencial o real "enemigo" del orden a reestablecer. Es en estos sótanos del poder donde se tramó y desde donde se dirigió aquel apocalíptico aniquilamiento de miles de argentinos, que por su magnitud y características, llegó al paroxismo de la perversión y la violencia. Corradi en su trabajo sobre la cultura del miedo describe a la represión argentina, en comparación con otras del Cono Sur, de la siguiente manera:

> [...] la represión [en Argentina] fue menos pulcra, consistió en una suerte de mercado libre de horrores ante los cuales la creación de una Gestapo habría constituído un progresivo paso adelante. En el caso de este país, se advirtieron los rasgos específicos de un archipiélago clandestino de terror. El acento sobre el misterio y el secreto como parte de una política de intimidación aparece en muchos

> niveles. [...] Desde un punto de vista comparativo, la Argentina se presenta como el caso más consumado de terror secreto en el Cono Sur.[38]

Por supuesto que una de las políticas más maquiavélicas de intimidación fue la desaparición sistemática de los individuos.[39] Las desapariciones, torturas y asesinatos eran autorizadas por las Fuerzas Armadas y ejecutados, bajo órdenes expresas de superiores, por agentes del Estado, mecanismo que garantizaba no sólo el secreto sino también la impunidad de sus ejecutores y responsables. La sociedad estaba totalmente desprotegida. Cualquier persona podía ser detenida e interrogada o puesta a disposición del Poder Ejecutivo, por días, meses o años, sin explicación alguna ni proceso judicial. Los familiares de los desaparecidos iniciaban el doloroso peregrinaje de la búsqueda pero nunca nadie sabía nada y eludía comprometerse. El recurso de *habeas corpus* nunca prosperó entre los años 76-79. Los abogados por temor no querían firmar dichos recursos. Cientos de abogados desaparecieron, eran detenidos a disposición del Poder Ejecutivo o asesinados. Nadie estaba libre de sospecha. Todos los sectores sociales eran vulnerables ante esta desenfrenada y demente cacería de brujas: líderes sindicales; estudiantes, periodistas, escritores que no apoyaban al régimen; psicólogos y sociólogos simplemente por ejercer una profesión "sospechosa", y con ellos todos los intelectuales acusados de ser los "ideólogos de la subversión"; maestros, sacerdotes, monjas; hijos, padres y abuelos de "sospechosos", todos aquellos que figuraran en las agendas de los que eran detenidos/desaparecidos, los que eran denunciados por venganza o bajo tortura, y muchos otros simplemente "por las dudas" o "por error".[40] Otras de las víctimas fueron los miles de exiliados que tuvieron que buscar refugio en otros países, así como también los refugiados o asilados políticos en Argentina, que por medio de una red de coordinación represiva internacional, eran entregados por las fuerzas de seguridad argentina a sus respectivos países.

La sociedad argentina es así azotada por un estado terrorista clandestino consumido por una lógica demencial: las fuerzas armadas reclamando para sí ser los

representantes de lo más galano de la Civilización Occidental y Cristiana, aniquilaron al enemigo que, lejos de ser un guerrero, no era ni más ni menos que el ciudadano indefenso avasallado en sus derechos.

## *Respiración artificial* en el contexto cultural y narrativo.

Esa realidad atroz, vaciada de significados y totalmente fragmentada, es la que asimilan y por la que son asimilados los escritores argentinos en los años 76-83; ésas son las condiciones de vida bajo las cuales Ricardo Piglia escribe *Respiración artificial*, novela que pasa a formar parte de la resistencia.

Como se ha señalado anteriormente, hubo grupos y sectores sociales refractarios de la política violenta y autoritaria del régimen, que tuvieron que vivir bajo coerción esa realidad histórica que les repugnaba. Entre ellos se encontraban los periodistas, artistas, músicos, escritores y críticos literarios que, no resignándose al silencio, buscaron mil formas de expresar su repudio al régimen. En gran medida las diferentes manifestaciones de resistencia de la cultura,[41] más que expresiones de denuncia (sumamente difíciles por el férreo control estatal), fueron procesos de búsqueda de un lenguaje y modalidades discursivas que permitieran conservar o rescatar temas, valores y toda una red de significantes sobre los que se basaban la identidad y el sentido.

No sería erróneo afirmar que en la época del tercer peronismo un alto porcentange de los intelectuales argentinos eran de tendencia progresista, incluso militantes de organizaciones de izquierda. Ellos habían abrigado la esperanza de poner punto final a las intervenciones militares en la política argentina y lograr establecer un sistema de gobierno democrático-populista o socialista. Ante el desastre del gobierno de Isabel muchos ya manejaban la posibilidad de una toma del poder por los militares, como el mismo Ricardo Piglia,[42] de modo que el golpe, más que generar perplejidad o sorpresa, fue el tiro de

gracia que echó por tierra todas las esperanzas y proyectos de la izquierda argentina. No sólo se ponía en evidencia, una vez más, el fracaso histórico argentino de lograr estabilidad política y económica, sino que además se fracturó y atomizó la intelectualidad argentina creando lo que Beatriz Sarlo señala como la doble fractura del campo intelectual:

> En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal.[43]

La fragmentación social y cultural, la censura y autocensura, el miedo, la culpa, los embates contra el sentido y la memoria colectiva, eran todas operaciones dirigidas a provocar la re-culturización del país. Se presentaron nuevos modelos de identificación, mediante los cuales el discurso oficial pretendía cambiar la mentalidad de los argentinos. La resistencia cultural consistió, básicamente, en una negación a este proceso de re-significación impuesto.

A toda esta realidad habría que agregar la profunda aversión que los militares manifestaban hacia los intelectuales. Por ello, la actividad intelectual, y con ella el campo literario, fue uno de los blancos predilectos de la represión y la censura. Pero la creación literaria, capaz de usar los elementos propios de su discurso (como la alegoría, la metáfora, los sentidos figurados, etc.) para elaborar un lenguaje distinto de crítica al régimen, gozó de un campo menos restringido que otro tipo de discursos. La censura también se operaba desde esos "sótanos del poder", antes mencionados, jugando maquiavélicamente con la desinformación, de manera que las pautas precisas de lo censurable por el poder siempre eran vagas o incompletas. Beatriz Sarlo[44] señala que de esta manera los censores ampliaban su arbitrariedad sobre lo censurable y creaban en la población susceptible de censura una mayor intimidación ante la incertidumbre de lo que

era prohibido o no. La intimidación se completaba con el terror que provocaban las desapariciones y asesinatos de intelectuales que habían dado un paso "más allá" de lo permisible.

A pesar de ello, escritores, como Ricardo Piglia, deliberadamente o no, comienzan a violentar la monopolización de la palabra por el discurso oficial. Sus novelas aparecen, entonces como un discurso alternativo al monólogo autoritario, presentando una pluralidad de sentidos y perspectivas, que no sólo dan cuenta de la fragmentación social, sino que se presentan además como un intento de rescatar un sentido de los fragmentos y de la fragmentación misma.[45] El epígrafe de *Respiración artificial*, tomado de un poema de T. S. Eliot, "We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience", justamente anuncia lo que la novela es, la negación a la "re-significación" social, política y cultural propuesta e impuesta por el régimen. Es una negación que se traduce en la exploración de formas y significantes que den un sentido alternativo al propuesto, y, al mismo tiempo, que permitan reconstruir la vivencia de un presente histórico difícil de aprehender.

En un excelente trabajo sobre la producción literaria de esos años, Beatriz Sarlo[46] señala que los discursos narrativos, en busca de formas de representación de una sociedad maltratada sin piedad, como la argentina, donde reinaba el miedo y la muerte, el sentimiento de fracaso y el escepticismo, presentan dos estrategias fundamentales. Por un lado aparece la negación de la mímesis como forma única de representación. Por otro se advierte, en oposición a la visión totalizante propuesta por Sarmiento en *Facundo*., la fragmentación discursiva de la subjetividad o "descomposición" del enigma actual argentino y la multiplicación del sentido. En este aspecto Ricardo Piglia es un claro exponente de la narrativa argentina emergiente en esos años, presentando en *Respiración artificial* diferentes discursos, además de múltiples y fragmentadas historias que se cruzan cuestionando el monopolio del saber y la palabra del discurso oficial.

Por otra parte, es importante señalar que dentro de la producción literaria argentina durante la última dictadura militar, hay otro tipo de obras que difieren de las que presentan las características arriba mencionadas. Se trata de obras testimoniales, explícitamente de denuncia, que por razones obvias fueron producidas y publicadas en el exilio, aunque huelga aclarar que no todas las obras escritas en el exilio, pertenecen a este grupo. Estas novelas denunciativas ficcionalizan la historia de tal manera que se pueden rastrear o identificar los principales eventos históricos que encierran sus cronologías. De la misma manera, pueden presentar situaciones de la violencia represiva, sistemática y uniforme, de la que fueron víctimas tantos miles de personas, de modo que la obra se convierte en un testimonio-muestra ficcionalizado en donde se pueden reconocer las víctimas de aquel horror. Las novelas como *Respiración artificial*, que presentan las estrategias señaladas por Beatriz Sarlo, a diferencia de las novelas testimoniales, no ficcionalizan la realidad objetiva, sino la experiencia de vivirla. La representación conceptual, objetiva y testimonial de la historia se subordina a la percepción de lo real y su sentido o sinsentido. Tienden más a la interpretación perceptual de la experiencia que a una imitación de la misma. Por eso, Beatriz Sarlo las percibe como obras "interrogativas y reflexivas" que "oblicuamente, sólo oblicuamente, hablan de la historia. Pero es precisamente en esa perspectiva sesgada, en *fuga*, donde la literatura alcanza a producir un discurso interrogativo y reflexivo (en lo intelectual y en lo estético)".[47]

*Respiración artificial*, siendo una novela representativa del virage que toma la narrativa argentina, al menos la producida por intelectuales progresistas bajo la dictadura militar, ha llamado notoriamente la atención de la crítica. Un gran porcentaje de los comentarios postulan, no sin razón, la relación de la novela con la historia nacional argentina, es decir, destacan aquello que, en uno de sus aspectos, la obra plantea a nivel de la intriga. Esta relación fue descrita como la búsqueda en el pasado de una explicación del presente, como episodio insertado en la corriente de la historia nacional, o como fruto

de una involución patológica. Al mismo tiempo, se ha leído en esta relación el establecimiento de paralelos o situaciones homólogas entre diferentes períodos históricos, la escritura de las derrotas de la historia nacional, y la lectura revisionista de textos oficiales.[48] Con un enfoque diferente, pero siempre dentro de la relación del texto con la historia, se encuentran los trabajos de Halperín Donghi y Marta Morello Frosch,[49] quienes perciben en *Respiración artificial* la propuesta de una redefinición de la trayectoria histórica nacional y del intelectual que sufre su impacto. Morello Frosch enfatiza el planteamiento de una nueva lectura de textos y la reconstitución de sujetos históricos, en un esfuerzo hermenéutico por descubrir las corrientes ocultas de una historia que debe ser vista como algo maleable, con un orden abierto y disponible en oposición a la rigidez de una historia oficial canonizada. Entre los estudios que han abordado una interpretación desde una perspectiva diferente de la histórica, habría que mencionar los trabajos de Hector M. Cavallari, Antonio Marimón, José Sazbón y Daniel Balderston.[50] Cavallari analiza la manera en que la novela de Piglia problematiza las actividades críticas de la lectura, la escritura y la decodificación adecuada al programa del texto, problematización que se hace para y bajo las condiciones represivas del estado autoritario. El comentario de Marimón destaca la imposibilidad del relato y el fracaso de su cristalización, el cual se realiza justamente a partir de su incapacidad de ser y concretarse en el seno de una historia que obstaculiza y clausura la escritura. Sazbón establece la relación entre la morfología de la historia y la representación, destacando la metáfora del archivo como la base fundacional del corpus de la Historia, de la reinscripción de la escritura, y como activador de una interpretación, de "una memoria del presente". Asímismo destaca el aspecto paródico de la novela y su incitación a pensar el presente histórico desde los límites del *extrañamiento* fruto de un distanciamiento asumido. Y, por último, Daniel Balderston, además de coincidir en que la novela relata el fracaso, presente y pasado, de las ideas utópicas y nacionalistas, señala como aspectos sugerentes de la represión a la visión

fragmentada y mediatizada de la verdad histórica, el carácter alusivo del relato y la fuerza evocadora de un presente y un pasado dolorosos, aunque no analiza los mecanismos que lo hacen posible.[51]

Como se ha señalado, la mayoría de los trabajos de este corpus interpretativo de *Respiración artificial* se basan fundamentalmente en una aproximación al texto a nivel de la intriga, considerando al presente histórico (1976-83) como un tácito referente externo al texto, y a éste como una propuesta de reconsideración e interpretación de la historia. Si bien este aspecto de la novela, juntamente con lo ya señalado, toma en cuenta la presencia de diferentes discursos y la manifiesta imposibilidad de narrar, y hace que la novela se presente como un discurso opuesto al del régimen, creemos que esta oposición se logra a través de aspectos que van más allá de los mencionados. Por otro lado, como puntualiza Balderston, consideramos que Piglia logra que su obra, sin ser explícita, exponga ese presente histórico como un aspecto latente que se filtra en el texto, desde la mentira del discurso militar hasta la verdad de los desaparecidos. *Respiración artificial* es un discurso de la oposición en cuanto que se resiste a aceptar la imposibilidad de la enunciación y el proceso de reidentificación intelectual y literaria pretendido por el régimen. Es un manfiesto intento de conservar la palabra, y en hacerlo explora los mecanismos que dejen al descubierto y desafíen a la mentira y autoritarismo del único discurso vigente. Sin desconocer que esta novela asume un cierto conocimiento o comprensión colectiva de lo que sucedía en Argentina en aquellos años de violencia, creemos que ciertos aspectos estructurales del texto se manifiestan como una de las maneras "oblicuas" o sesgadas con las que Piglia se niega a ser confinado al silencio cómplice apelado por la dictadura.

Es de todos sabido que el aporte de los formalistas rusos y de los estructuralistas resultó en la creciente importancia que fue cobrando la estructura narrativa del texto, terminando por concentrar la atención de la crítica moderna. A su vez, los autores, en

respuesta a este fenómeno, también comienzan a poner mayor énfasis en los elementos formales como un importante aspecto significante del texto. Si bien se han producido obras donde la configuración estructural, sin perder su relevancia, se subordina al contenido, o inversamente, donde el contenido no logra predominar a los aspectos formales, lo cierto es que la literatura moderna ha dado lugar a un tipo de lector capaz de superar su tradicional tendencia por los textos monolíticos y de rebasar sus habilidades interpretativas establecidas. En *Respiración artificial* hay una recíproca referencia y equitativa relación entre sus elementos estructurales y su contenido. Esta obra es un texto reflexivo, pero también es autorreflexivo. La actividad de lectura, escritura e interpretación de textos o fragmentos de ellos que llevan a cabo los personajes, las menciones a la novela epistolar, la crítica literaria de la segunda parte, el cuestionamiento de la existencia de una historia, etc., refieren incansablemente a la configuración estructural de la novela y a la relación del texto con un lector que interpreta. Por otro lado, no se necesita un análisis de su estructura para advertir algunos de sus rasgos formales sobresalientes como son, entre otros, la fragmentación, la discontinuidad y la presencia de diferentes voces, textos y tiempos narrativos. Todo ello apunta a la importancia que el mismo texto otorga a sus aspectos estructurales. Estos llaman la atención sobre sí mismos, constituyendo, en parte, la razón por la cual el presente análisis se basa en la estructura del texto. Además, nuestra consideración de esta obra se centra en el hecho de que ella fue producida bajo condiciones represivas sin precedentes y por un intelectual progresista, amén de que el texto tampoco permite que nos olvidemos de ello. De la misma manera que la estructura no desplaza la importancia de su intriga, ni ésta mantiene ocultos los rasgos formales de la novela, aquella realidad histórica se filtra en el mundo creado por el texto, nuevamente, tanto a través del contenido como mediante la significación de la estructura, más aún, gracias a la relación y referencia mutua entre ambos niveles. Esta aproximación al texto se funda, entonces, en la certeza de que la

novela devela, no de manera abierta, pero sí desde un punto de vista crítico, diversas facetas de aquel lamentable período y se manifiesta de alguna manera, como un ejemplo del impacto de dicha represión en la actividad creativa literaria.

## Notas

1 Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, 5ta. ed., Madrid: Alianza, 1975: p. 393.

2 Para un amplio panorama de los conflictos entre Perón y la Iglesia ver el estudio de Atilio Boron y el equipo de Eural, "Los legados de la cultura política del autoritarismo en la transición democrática argentina", Buenos Aires: mimeo EURAL, 1990.

3 Juan Carlos Portantiero, "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", *Revista Mexicana de Sociología*, Año XXXIX, Vol. XXXIX, Nº 2, abril-junio 1977: pp. 531-532.

4 Véase Marcelo Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. Portantiero, en su trabajo arriba citado, también analiza el fenómeno del "empate" hegemónico de fuerzas posterior al derrocamiento de Perón.

5 Ver Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, pp. 8-9.

6 Ver Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, p. 36 y sgtes.

7 Portantiero, "Economía y política...", p. 543. El modelo de aspirar a la "grandeza de la Nación" había sido postulado por el consumador del nacionalismo, el poeta Leopoldo Lugones. Ver el trabajo de Boron, "Los legados de la cultura...", pp. 67-72.

[8] Es conocido como el Cordobazo el enfrentamiento de obreros y estudiantes, a los que se le unieron empleados y sectores marginales urbanos, con las fuerzas de seguridad que tuvo lugar en la provincia de Córdoba el 29 de mayo de 1969. Al Cordobazo le siguieron una serie de levantamientos populares regionales, principalmente en Mendoza, Tucumán y Rosario (provincia de Santa Fé). Para una interpretación de estos levantamientos ver Guillermo O'Donnell, *El estado burocrático autoritario: 1966-1973*, Buenos Aires: Belgrano, 1982.

[9] Uno de los principales grupos guerrilleros fue Montoneros, estudiado por Richard Gillespie en *Los soldados de Perón: Los Montoneros*, traducción de Antoni Pigrau, Buenos Aires: Grijalbo, 1987. Otros grupos guerrilleros fueron las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), creadas en 1968 para la guerrilla urbana y rural por miembros vinculados al sindicalismo peronista revolucionario; las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), que se peronizan hacia 1971, aunque su origen se remonta a 1966, con fuerte énfasis guevarista; el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), de origen trotskista y principal organización guerrillera no peronista, fue en 1971 el grupo militarmente más activo y en 1974 comenzó a orientarse hacia la guerrilla rural con concentración en la provincia de Tucumán.

[10] Oscar Landi, "La tercera presidencia de Perón: Gobierno de emergencia y crisis política", en *Revista Mexicana de Sociología*, Año XL, vol. 4, octubre-diciembre de 1978: pp. 1353-1410.

[11] Mayores detalles sobre este enfrentamiento lo proporciona el reporte de la Latin American Studies Association (LASA), *La represión en argentina, 1973-1974: documentos*, México: Universidad Autónoma de México, 1978: pp. 19-24.

[12] Algunas versiones afirmaban que la renuncia de Cámpora formaba parte de un plan preconcebido ante la posible proscripción de Perón por parte del gobierno militar lanussista. El acuerdo consistía en que Cámpora se presentaba a las elecciones, las ganara y luego renunciara para posibilitar el acceso de Perón al gobierno.

13 Perón fomentó y halagó, desde Madrid en los años 1970 y 1971, a las guerrillas urbanas y la JP, las cuales tenían un gran poder movilizador. Estas alabanzas a la guerrilla fueron una estrategia que le permitía conservar su adhesión al Movimiento, desestabilizar al régimen militar y preparar su retorno. Progresivamente, llegado al poder, fue aislando políticamente a la guerrilla, llegando a considerarla como un factor desestabilizador del gobierno. En su discurso del 1º de mayo de 1974, Perón afirmó: "Superaremos también esta violencia, sea cual fuere su origen. Superaremos la subversión. Aislaremos a los violentos y a los inadaptados. Los combatiremos con nuestras fuerzas y los derrotaremos dentro de la Constitución y la ley. Ninguna victoria que no sea también política es válida en este frente" (citado por Landi, "La tercera presidencia de Perón...", p. 1392).

14 Gillespie proporciona los siguientes datos: "*La Nación*, edición internacional, del 3 de julio de 1978 citó una estimación de la Amnistía Internacional, según la cual la violencia derechista organizada por López Rega era responsable del asesinato de más de 1,500 personas en 18 meses" (*Los soldados de Perón...*, p. 264).

15 Agrupación sindical de filiación peronista, liderada por Lorenzo Miguel, de la Unión Obrera Metalúrgica, la cual siempre ha desempeñado un papel protagónico en el quehacer político sindical.

16 Se conoce como "rodrigazo" al ajuste drástico que llevó a cabo el entonces Ministro de Economía de Isabel, Celestino Rodrigo, el 5 de junio de 1975, resolviendo sin previo aviso, devaluar el peso respecto del dólar en un 100%, aumentar el precio de la electricidad en un 75% y el de la gasolina en un 175%, además de liberalizar los precios. Isabel apoyó a Rodrigo, lo cual generó una condición de gran tensión. La izquierda activa su iniciativa, se produce una ola de protestas generales, incluyendo sectores sindicales. La CGT dispuso un paro general, hecho insólito bajo un gobierno peronista.

17 Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, p. 57.

18 Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, p. 58.

19 Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, p. 60.

20 Cavarozzi, *Autoritarismo y democracia...*, p. 65.

21 Oscar Oszlak, "Privatización autoritaria y recreación de la escena pública", en *Crítica & Utopía*, Nos. 10/11, "La Argentina en transición", Buenos Aires, 1983: p. 37. La problemática del mercado como instrumento de control social ya había sido tratado por Landi, en cuyo argumento se apoyan las observaciones de Oszlak. (Ver Oscar Landi "Crisis y lenguajes políticos, Estudios CEDES, vol 4, Nº 4, Buenos Aires,1983).

22 Oscar Landi, "Conjeturas políticas sobre la Argentina post Malvinas", trabajo presentado en el XII World Congress International Political Science Association, Río de Janeiro, Brasil, 1982: p. 27.

23 Boron hace un interesante análisis sobre el problema de la guerra de Las Malvinas, (Boron, "Los legados de la cultura...").

24 Emilio F. Mignone presenta un completo análisis de las actividades de estos organismos en Argentina y la colaboración internacional, en su ensayo, "Derechos humanos y transición democrática en la sociedad argentina". (Trabajo presentado en el "Seminario sobre la transición a la democracia en la Argentina", Yale Universtiy, New Haven, 4-8 de marzo de 1990.)

25 Respecto de la relación y alianza entre la Iglesia argentina y la dictadura militar ver el trabajo citado de Boron ("Los legados de la cultura...".) y de Emilio F. Mignone, *Iglesia y dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

26 Para mayores detalles sobre las tentativas de la junta de borrar su pasado criminal, ver el documento de Emilio F. Mignone, "Derechos humanos y transición...". Por su parte, el juicio a los militares fue publicado por la prensa argentina. Sobre los procedimientos, procesos y condenas consúltese el informe de la Asociación Americana

de Juristas, *Argentina, Juicio a los militares. Documentos secretos, decretos leyes, jurisprudencia*, Buenos Aires: Rama Argentina de la Asociación Americana de Juristas, 1988.

27 Para un análisis más completo a este respecto ver Boron, "Los legados de la cultura...".

28 Guillermo O'Donnell, "Democracia en la Argentina. Micro y Macro", en Oscar Oszlack (ed.), *Proceso, crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires: CEAL, 1984: p. 17 (citado por Boron, "Los legados de la cultura...", pp. 100).

29 Silvia Sigal e Isabel Santi, "Del discurso en el régimen autoritario. Un estudio comparativo", en Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol (eds.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, Buenos Aires: EUDEBA, 1985: pp. 145-170.

30 Sigal y Santi, "Del discurso en el régimen...", pp. 152.

31 Ver Sigal y Santi, "Del discurso en el régimen...", (1985): pp. 152-155; Boron, "Los legados de la cultura...", p. 71, y René Jara, "Historia y representación: el discurso autoritario", *Eutopías*, I, 1-2, (1985): p. 280.

32 Francisco Delich, "La metáfora de la sociedad enferma", en *Crítica & Utopía*, Nos. 10/11, "La Argentina en transición", Buenos Aires, 1983: p. 12.

33 Delich, "La metáfora..", p. 18.

34 Gral. Videla ante periodistas canadienses, 22/11/77. Citado por Sigal y Santi, "Del discurso en el régimen...", p. 157.

35 Para mayores detalles ver Sigal y Santi, "Del discurso en el régimen...", pp. 156-58.

36 Boron, "Los legados de la cultura...", p. 101.

37 Oszlak, "Privatización autoritaria...", p. 42.

38 Juan Corradi, "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas", en Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol (eds.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*, BuenosAires: EUDEBA, 1985: p. 178.

39 Para mayor información sobre las víctimas del Proceso ver *Nunca más*, informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el presidente Raúl Alfonsín en diciembre de 1983 y presidida por el escritor Ernesto Sábato. También es esclarecedor el trabajo de Mignone, "Derechos humanos y transición...".

40 La famosa declaración del general Ibérico Saint-Jean, gobernador de Buenos Aires, expresa claramente esta arbitrariedad demente de persecución: "Primero mataremos a los subversivos; luego, mataremos a los colaboradores. Luego, a los simpatizantes. Luego a los indecisos; y por último, mataremos a los indiferentes" (citada en Eduardo Galeano, *Memorias del fuego. III. El siglo del viento*, Madrid: Siglo XXI, 1987: p. 282.

41 Para mayores detalles sobre las diversas manifestaciones de resistencia culturales, como el Teatro abierto y el rock nacional, así como el papel que desempeñaron, en el ámbito de la resistencia escrita, revistas como *Humor*, *Contorno* y *Punto de Vista* ver el trabajo de Francine Masiello, "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en René Jara y Hernan Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: pp. 11-29.

42 Ricardo Piglia. en su carta de renuncia al Consejo editorial de la revista *Los Libros* en 1975 dice lo siguiente: "El eje de nuestra discrepancia es la evaluación del gobierno de Isabel Perón. Caracterizar a este gobierno como nacionalista y tercermundista significa, a mi juicio, no tener en cuenta que el sector de la gran burguesía hegemónico en él avanza cada día más en su política de claudicación y abierta conciliación con el imperialismo norteamericano, traicionando así los objetivos de liberación en defensa

de los cuales el pueblo luchó contra la dictadura militar. Este gobierno no representa de una manera directa los intereses del imperialismo y en este sentido identificar su política con la política de la dictadura militar proyanqui es confundir al enemigo principal. Pero apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidenta resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad, *favorece* el golpe de estado y alimenta a los personeros del imperialimso yanqui que trabajan por la restauración" ("A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano", *Los Libros*, Nº 40, marzo-abril, 1977: p. 3, citado por Kathleen Newman, "Tortured Angels: 1976", en *The Argentine Political Novel: Determination, in Discourse*, tesis doctoral, Stanford University, 1983: pp. 238-239).

43 Beatriz Sarlo, "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires: EUDEBA, 1988: p. 101.

44 Sarlo, "El campo intelectual...", p. 104.

45 La fragmentación discursiva y su sentido, así como la presencia de un entramado de discursos y la otredad como características de la narrativa de resistencia al monólogo oficial ya fueron señalados por Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria" y Marta Morello-Frosch, "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente", en René Jara y Hernan Vidal (eds.), *Ficción y política...*, 1987.

46 Beatriz Sarlo, "Literatura y política", *Punto de Vista*, Nº 19, 1983: pp. 8-11. Entre otros estudios que amplían el panorama de la producción literateraria argentina bajo la dictadura militar se encuentran los siguientes: Luis Gregorich, "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología"; Jorge Lafforgue, "La narrativa argentina"; Noé Jitrik, "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura", en Saúl Sosnowski, (ed.), *Represión y reconstrucción...* También se encuentran los trabajos arriba mencionados de Beatriz Sarlo, "Política, ideología...", en el cual se analizan más ampliamente las estrategias mencionadas, y de Marta Morello-Frosch,

"Biografías fictivas..."; así como el de David William Foster, "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'", en René Jara y Hernan Vidal (eds.), *Ficción y política...*

47 Sarlo, "Literatura y política", p. 10.

48 Entre los estudios que hacen una interpretación de *Respiración artificial* desde una perspectiva histórica se encuentran los siguientes: Beatriz Sarlo, "Política, ideología...", pp. 48-49; Tulio Halperin Donghi, "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina", en René Jara (ed.) *Ficción y política...*, pp. 80-85; William Foster, "Los parámetros de la narrativa argentina...", p. 105; Mario Cesareo, "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso", en Hernán Vidal, (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: pp. 507-509.

49 Ver de Halperín Donghi, "El presente transforma el pasado..."; pp. 80-85. De Morello Frosch ver "Biografías fictivas...", p. 60; "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente", en Daniel Balderston (ed.), *The historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, MD: Hispamerica, 1986: pp. 201-207, y "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, en Hernán Vidal, (ed.), *Fascismo y experiencia...*, pp. 489-500, (este mismo trabajo aparece bajo el título de "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Discurso literario: Revista de Temas hispánicos*, vol. 1, Nº 2, (spring 1984): pp 243-255).

50 Hector M. Cavallari, "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*", trabajo que aparece en el libro del mismo autor *La práctica de la escritura*, Concepción, Chile: Ediciones L.A.R, 1989. Antonio Marimon, "¿Cómo escribir hoy en Argentina , si es imposible?", *Revista de la Universidad de México, Nueva Epoca*, 3 de julio de 1981: pp. 46-49. José Sazbón, "La reflexión literaria", *Punto de Vista*, Nº 11, marzo-junio, 1981: pp. 37-44. Daniel Balderston, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en el *Corazón de junio* de Luis Gusman", en René Jara (ed.),*Ficción y política...*, pp. 109-121.

51 Dentro de este grupo de estudios sobre la novela de Piglia habría que mencionar el de Kathleen Newman, "Tortured Angels...", en el cual se analiza las manifestaciones del pensamiento marxista en el texto, y el de Roberto Echevarren, "La literaturiedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, Nº 125, octubre-diciembre, 1983: pp. 997-1008, el cual puntualiza la estructura de la novela en cuanto se divide entre hacer literatura en la primera parte y hablar de literatura en la segunda, además de destacar la relación exilio-utopía- escritura.

# II EXPLORANDO LAS FRONTERAS DEL LENGUAJE

> El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión. (Ricardo Piglia, "La lectura de la ficción")

Entre los aspectos estructurales de *Respiración artificial* (RA), las voces narrativas se manifiestan como parte de un proceso de búsqueda y cristalización de nuevos caminos de acceso a una significación de la vivencia represiva diferente a la propuesta por el régimen. A través de su configuración formal, más allá de su mera presencia y número, las voces narrativas contribuyen a que la obra se constituya en un discurso antinómico, refractario del autoritario. Este capítulo se propone identificar algunos de los mecanismos que lo hacen posible. Se analizarán, primero, la identidad y características de las voces narrativas básicas, con especial atención a su modo de narrar y a su relación tanto con la historia que narran, como con los otros narradores y sus historias. Luego, se hará una consideración de las voces y los discursos en relación con la literatura como medio de resistencia y la posibilidad e imposibilidad de la escritura.

## Voces narrativas

En RA se aprecian cuatro voces narrativas básicas. Las narraciones de los Capítulos I y II de la novela están a cargo de Renzi. El Capítulo III presenta dos narradores, Enrique Ossorio y un narrador cuya identidad se desconoce. El Capítulo IV también es compartido por dos narradores, Tardewski y Renzi nuevamente. Por razones de sus características las analizaremos por separado, primero las de Renzi y Tardewski y luego las voces narrativas del Capítulo III.

**Renzi y Tardewski**

La voz con la que comienza la novela es la de Renzi, un escritor aparentemente sin mucho éxito, el cual inicia su relato contando los antecedentes de Maggi y el origen de su primera novela como hechos explicativos de la aparición de la primera carta del Profesor, con la cual da por iniciada la historia: "Esa fue la primera carta y así empieza verdaderamente esta historia" (p. 21).[1]

A partir de esa carta comienza a reproducir su correspondencia con Maggi (Capítulo I), su diálogo con el Senador (Capítulo II) y, después de una interrupción, continúa con su conversación con Tardewski en la segunda mitad del Capítulo IV.

Si tomáramos en cuenta la división que propone Genette entre narrador heterodiegético y homodiegético, se podría ubicar a Renzi, en términos generales, dentro de esta última categoría en cuanto que él tiene un grado de presencia en la historia que narra. Sin embargo, se advierte que en Renzi este grado de presencia no es estático sino cambiante: puede narrar sobre otros en calidad de testigo o comportarse como narrador autodiegético. Para dar una idea más amplia del comportamiento de Renzi como narrador homodiegético son muy útiles las observaciones hechas por Susan Lanser[2] en cuanto que señala que los narradores homodiegéticos pueden presentar una gama de posibilidades mayor que la propuesta por Genette. Según el continuo elaborado por ella, estas posibilidades irían desde el narrador testigo no involucrado en la historia que narra hasta el narrador autodiegético, quien es el único protagonista. Teniendo en cuenta estas observaciones, se podría decir que Renzi es un narrador que deambula indistintamente por ese continuo. De modo que, si bien tampoco es posible anclarlo en ninguna de las posibilidades manejadas por Lanser, al menos queda claro que el estatus de Renzi, como narrador homodiegético, es amplio, cambiable y ambiguo. Se comporta como lo que sería un co-protagonista cuando reproduce su correspondencia con Maggi; como testigo participante cuando presenta su conversación con el Senador o con Tardewski; y como

protagonista cuando narra sobre su juventud, o como personaje menor cuando cuenta los antecedentes de Maggi. Más aún, la reconstrucción de la vida de E. Ossorio la hace en calidad de autor-narrador heterodiegético.

A la imposibilidad de ubicar a este narrador dentro de un tipo definido habría que agregar otra de sus características más sobresalientes: son pocas las ocasiones en que "realmente" narra, dado que en la mayor parte de su relato Renzi limita su función narrativa a la atribución de discursos, sean cartas o diálogos.

Las transcripciones de las cartas no siguen siempre el mismo patrón. Algunas de ellas podrían considerarse como "auténticas" narraciones enmarcadas, es decir, Renzi cede su voz a Maggi y a Renzi personaje sin irrumpir en ellas con el fin de indicar el sujeto de la enunciación. Me refiero espécificamente a la primera carta de Maggi a Renzi (pp. 17-21), a la carta donde Maggi anuncia su desaparición por un tiempo (pp. 37-39) y a la respuesta de Renzi a la misma (pp. 39-47). El resto de la correspondencia epistolar transcrita, tanto cartas completas como fragmentos de ellas, presenta la constante interrupción del narrador para aclarar que se trata de una cita. También es notoria la ausencia de marcas dialógicas que indiquen el cambio de voz, donde solamente el verbum dicendi y los pronombres lo señalan:

> Me narraba [Maggi] de un modo moroso o irónico su vida provinciana [...] y llevaba adelante una especie de pacífica polémica con mi tendencia a buscarle segundas intenciones a su vida. Tus cartas me hacen gracia, me escribía, demasiado interrogativas [...]. A mis años aprendí que no necesito esconder nada; aprendí, quiero decir, me escribía Maggi, lo que ya sabía [...]. (p. 27)

> Por otro lado se dedicaba [Maggi], cada vez con menos entusiasmo, a desmentir o ajustar algunos de los datos que yo manejaba acerca de su pasado. ¿De dónde sacaste esa versión sobre la Coca?, me escribió, por ejemplo, una vez. A ella le gustaba de alma la noche [...]. (p. 28)

Como se advierte en estos ejemplos, a veces la reproducción literal de las palabras de Maggi, aunque se aclara a quien corresponde el discurso, se realiza inmediatamente

después de un [redacted] cierra una frase del narrador, creando así el efecto de una reproducción en un pseudo estilo directo que raya en los límites del estilo indirecto libre. Otras de las maneras ambiguas con que Renzi reproduce las cartas se pueden observar en las siguientes citas:

> A veces incluía [Maggi] algunas referencias a su pasado político, pero cada vez menos y como sin entusiasmo. Nadie puede imaginarse lo que fue para nosotros los radicales, el año 45. Para peor yo me pasé lo mejor de la soirée en la cárcel, así que te podés figurar. (p. 29)

> Maggi manejaba los documentos inéditos conservados por la familia Ossorio durante casi cien años. Son esos papeles los que el padre de Esperancita pone en sus manos: textos, cartas, informes y un Diario escrito por Ossorio en Norteamérica. Tenían el cofre cerrado desde los tiempos de Mitre, me escribe Maggi. Los papeles llegaron de Copiapó junto con el oro que Ossorio se había levantado en California. La historia de la familia , podríamos decir, se bifurca ahí. [...]. (p. 34)

En el primer ejemplo, puesto que Renzi no atribuye a Maggi directamente el discurso que sigue al suyo, es por el contenido de los mismos que el lector puede diferenciar uno de otro. Y en la segunda cita, la narración continúa sobre la suerte de los documentos dejados por Ossorio, y recién al final de la siguiente página, vuelve Renzi a aclarar "me escribía Maggi" (p. 35). En especial en esta cita, por la falta de pronombres que indiquen el sujeto de la enunciación, el discurso puede ser atribuído tanto a Renzi como a Maggi, en cuanto que ambos poseen dicha información. Esta ambigüedad se apoya además en los párrafos anteriores, donde Renzi no sólo selecciona fragmentos de las cartas del Profesor a ser transcritos, sino que además reproduce el resultado de su propia reconstrucción de la vida de E. Ossorio a partir de su correspondencia con Maggi. Con esta manera ambigua de narrar pareciera que los sujetos de la enunciación se superponen en la enunciación de un mismo discurso.

En el caso de la reproducción de las palabras del Senador y de Tardewski, también predomina la citación textual y se advierten las mínimas pero frecuentes intervenciones del

narrador cumpliendo una función meramente atributiva, designando al emisor del discurso a veces hasta "innecesariamente":

> "Puede llamarme: Senador" dijo el Senador. "O ex Senador. Puede llamarme ex Senador" dijo el ex Senador. (p. 51)

> Mientras nos acercábamos a su casa [de Tardewski] me fue contando parte de su vida. Había nacido en Varsovia, pero a los 23 años, dijo, se radicó en Inglaterra para preparar un doctorado en filosofía, dirigido por Wittgenstein, en Cambridge. La guerra lo sorprendió en Varsovia, dijo, donde había ido a pasar las vacaciones de verano. Conseguí escapar en medio de la desbandada del ejército polaco [...] embarcamos en Marsella [...]. En su juventud, dijo, jamás se le hubiera ocurrido [...]. (p. 192)

La diferencia entre la transcripción de las palabras del Senador y las de Tardewski es la presencia de comillas, en el primer caso, y el uso más frecuente, en el segundo, del estilo indirecto seguido inmediatamente por una reproducción en estilo directo, amén de la utilización, aquí también, de pseudo estilos directo, indirecto e indirecto libre, ya observados para las cartas.

Con esta manera ambigua de narrar, Renzi conserva el carácter mimético de su narración pero también conserva la voz. Presenta así la paradoja de llamar constantemente la atención al acto de narrar y, al mismo tiempo, reduce su función como narrador a su mínima expresión, como bien ha observado Marimón en su comentario refiriéndose a la última parte de la novela:

> Esta parte del libro está organizada mediante largos parlamentos o tiradas en las que la inflexión narrativa es reducida a su espesor mínimo. En realidad, el relato sólo reproduce documentalmente los parlamentos, al estilo de un informe taquigráfico que apenas se permite, sobre estos discursos, elementales operaciones de ordenamiento y atribución: "me decía Marconi, cuenta Tardewski".[3]

No sólo se pone en evidencia la autolimitación de la función narrativa a la que se somete Renzi, sino que por otro lado, en términos tradicionales se subvierte la noción de narración enmarcada. Los personajes también se mueven en un límite ambiguo, oscilando

entre ser meros personajes, cuyas palabras son reproducidas en estilo directo y/o indirecto, y ser narradores secundarios que cuentan su historia. En este sentido, al no permitir que estos personajes se definan como narradores secundarios, sus discursos adoptan la forma de un pseudo discurso de narradores en un segundo nivel narrativo. Esto resulta en la aparente presencia de narraciones enmarcadas sin que realmente lo sean, excepto las cartas definidas anteriormente como tales.

La narración de Tardewski en la primera mitad del Capítulo IV sigue los mismos parámetros que los señalados para la de Renzi. En primer lugar, es imposible fijarlo en una de las clasificaciones propuestas para los narradores homodiegéticos, al menos en la primera parte de su narración, dado que habla de sus experiencias, del Profesor y de otros miembros del Club. Luego ya se limita a reproducir textualmente, como mero testigo, la conversación que tuvo lugar esa tarde. Cuando ahonda sobre su vida ya es Renzi quien está a cargo del relato. Pero el modo de reproducir los diálogos es muy similar a la de Renzi en cuanto que esta voz narrativa también es fundamentalmente atributiva de discursos. Esta similitud de estilos entre ambos narradores crea el efecto de un relato continuado a cargo de una sola voz, efecto que se ve reforzado por el perfecto empalme, en cuanto a la secuencia de acontecimientos narrrados, de una narración con la siguiente.

Respecto de los narradores o pseudo narradores secundarios introducidos por Renzi, (Maggi, el Senador, Tardewski y él mismo), se advierte que ellos se esplayan más ampliamente en su función narrativa ya que no se limitan a la reproducción de otros discursos. Pero, a semejanza de lo observado para los narradores primarios, hablan unos de otros en la misma medida que hablan de sí mismos, además de incluir dentro de sus discursos palabras dichas por otros personajes. Las siguientes referencias sirven para ilustrar este aspecto. La primera corresponde a palabras del Senador hablando con Renzi sobre Maggi y la segunda es un fragmento de una de las cartas de Maggi:

> "[...] Me mandó a decir que por el momento no veía razón para que lo tomaran por un mártir. Estudio y pienso y hago gimnasia, me mandó a decir" dijo el Senador que le había dicho Marcelo. "Encontré a un piamontés, Cosme, anarquista de la primera hora [...]. Las mujeres escasean mucho, eso sí, pero en compensación hay mucho intercambio intelectual. Se metió de cabeza en la cárcel, se puede decir", dijo el Senador. (p. 53)

> Al verlo [al Senador] uno tenía la tendencia a ser metafórico y él mismo reflexionaba metafóricamente. Estoy paralítico igual que este país, decía. Yo soy la Argentina, carajo, decía el viejo cuando deliraba con la morfina. [...] De vez en cuando hablaba de eso y el remordimiento no lo dejaba dormir. Los milicos metieron a todos los gringos en un tren carguero, contaba, y los mandaron al infierno, por el lado de las salinas de Caruhé. (p.24)

Por su parte, Tardewski, como personaje, puede incluir dentro de su discurso citas del Profesor, de Marconi, o hacer a los héroes de su narración a Kafka y a Hitler, o a un sinnúmero de filósofos:

> Para el Profesor estaba claro que sólo la historia hacía posible esa ostranenie de la que hablábamos hace un rato. ¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, me dijo la última noche el Profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir, me dijo esa noche [...]. (p. 237)

De la imposibilidad de definir cabalmente a los narradores dentro de la gama de narradores homodiegéticos posibles, la presencia de narradores secundarios o pseudo secundarios que citan otros discursos, que exponen sus reflexiones y cuentan de su vida y de la de otros, surge una de las características de esta novela, la dificultad de determinar sobre "quién" se cuenta "qué" historia. Parecería que aquí el héroe tradicional de una historia no existe como tal o que todos los narradores y personajes se constituyen en los héroes, no sólo de su propia historia sino de las historias de otros. Esto, a su vez, nos remite a otro aspecto de la novela. No siempre este efecto es el resultado de que todos hablan de todos, sino también por la frecuencia con la que el lugar protagónico de sus discursos son sus propias ideas u opiniones. Es decir, más que narrar, ellos exponen sus hipótesis y parecer acerca de conceptos abstractos: de literatura, de historia, de filosofía, de política o acerca de la vida misma:

> Ya no hay experiencias (¿las había en el siglo XIX?) sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma) para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido. (carta de Renzi, p. 42)

> "[...] Porque ¿en qué consiste esa moda o particularidad? Consiste en desestimar a quienes hacen discursos, a quienes utilizan el lenguaje. Consiste en construir discursos para negar y rechazar las virtudes de aquellos elegidos para expresar con palabras las verdades de su tiempo. Se dice entonces", dijo el Senador, "que se trata solamente de palabras vacías, huecas, y que el único reinado respetable es el de los hechos [...]". (palabras del Senador, p. 52)

Las citas de discursos orales y escritos operan en RA de una manera particular. Tradicionalmente, la reproducción textual de discursos era un intento por parte del narrador de mantener la distancia entre su decir y el de los personajes, con el fin de no responsabilizarse por la palabra del otro o para dar mayor objetividad y verosimilitud[4] a su narración. Aquí, a pesar de la transcripción literal de los discursos, debido a la ambigüedad del modo con que se realiza, más que distanciamiento, lo que resulta es justamente lo contrario, la superposición de voces. Sin embargo, la verosimilitud y la objetividad sí se logran. Ellas tienen su fundamento en la diversidad de subjetividades discursivas que se entrelazan y se involucran en la historia. Además, si la reproducción textual de documentos o del decir de los personajes es una manera de constatar la verosimilitud de lo narrado y lo narrado en RA no es más que la transcripción literal de discursos, la existencia de éstos es, al mismo tiempo, el medio y el fin de dicha verosimilitud.

A partir de lo observado hasta ahora se podría afirmar que RA presenta una polifonía de voces, no sólo por la presencia de diferentes narradores básicos sino porque, además, reproducen discursos sin ceder totalmente la palabra, conservando dentro de sus narraciones la vigencia de otras voces, quienes a su vez, desde la indefinición de su estatus narrativo, reproducen otros discursos, creando una especie de superposición de

voces. Esto resulta en que el énfasis de RA recaiga en un esfuerzo por señalar la existencia y coexistencia de discursos que se entrelazan, y en que son éstos los que configuran la historia.

Por otra parte, se pone de relieve la particularidad de que Renzi y Tardewski, en cuanto narradores básicos, no interpretan hechos o discursos, ya que su intervención es atributiva. Los que hacen una interpretación o reflexión sobre sus propias vidas y palabras, así como sobre las ajenas, son los personajes, cualquiera sea el estatus "narrativo" que tengan. Son los discursos de los personajes, marginados y exilados, de aquellos que no tienen relevancia para la toma de decisiones políticas, sociales o culturales, los que cuentan y componen la historia. Además, al mismo tiempo que se destaca que lo narrado está conformado por el discurso de todos, también se apunta a la presencia de un consenso: no hay versiones que se oponen (con excepción de la rectificación de la historia de la vida de Maggi); hay versiones, historias, pareceres, conceptos y discursos que coexisten. Y es esta coexistencia la que permite ocupar un lugar protagónico en la novela, no sólo a los personajes, sino a la existencia de diferentes ideas y de los discursos en sí mismos.

Estas voces se comportan como el discurso antinómico a la monótona e irrevocable "voz oficial" que desconoce y anula todo otra idea o discurso que no sea el suyo. Se impugna al "discurso único y verticalista" como responsable de la interpretación, construcción y narración de una historia. Kafka dijo, refiriéndose a la historia del emperador de China que construyó la Muralla China: "es la historia de una lenta des-identificación colectiva: el Poder niega al pueblo el derecho de ser alguna vez él mismo".[5]

La coexistencia de voces señalando a todos como héroes de sus historias y las ajenas, afirma la identidad individual ante esa división maniquea de un "nosotros salvadores" de la Patria y un "ellos traidores" a la misma, manejada por la lógica militar, donde no tenía cabida la ambigüedad que une a los contrarios. En RA se rompe la inercia

de la rígida intolerancia a lo distinto y se propone una re-identificación colectiva a partir de las experiencias y discursos individuales.

En otro orden, el carácter mimético de las narraciones de Renzi y Tardewski transgreden la noción tradicional de historia en cuanto que sólo representan discursos. Se pone de manifiesto, así, otro aspecto tematizado en la novela: la imposibilidad de narrar los hechos reales, la imposibilidad lingüística de apresar ese presente histórico argentino de los años 1976-79. Y en este sentido la historia no se cuenta, se muestra. Toda verdad histórica, como señala Feinmann,[6] implica una práctica política. Por lo tanto, un intento de cristalizar esos hechos reales en una narración e intentar formular una interpretación creadora de una verdad diferente a la enarbolada por el régimen militar, era imposible y riesgoso. Pero, esta imposibilidad no sólo radica en la fuerte y arbitraria presencia de la censura, sino que también se cuestiona la capacidad representativa del lenguaje, en cuanto que éste no representa a la realidad, sólo se representa a sí mismo: "Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre" dice Tardewski. Maggi también duda de la palabra como portadora de la verdad: "La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII; los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas ¿Y nosotros?" (p. 38).

La mímesis en RA, en el primer nivel narrativo, se reduce a la imitación de discursos como los únicos "hechos reales" que puede representar, revelando así la existencia de discursos alternativos al oficial. Los otros hechos reales que no se pueden narrar armaban una trama de magnánima complejidad y horror, confusa e idescifrable que era imposible plasmar en un discurso.

**Las voces primarias del Capítulo III.**

A esta polifonía de voces descrita, se suman las otras dos voces narrativas básicas que comparten el Capítulo III de la novela, la de E. Ossorio y la del narrador anónimo heterodiegético.

La narración de E. Ossorio puede ser parte tanto de su *Diario* como de su correspondencia. Tenemos conocimiento del *Diario* porque es mencionado por Renzi, como uno de los documentos conservados por la familia hasta que llegaron a manos de Maggi. Pero también es Renzi el que menciona las cartas que E. Ossorio enviaba cuando estaba en Nueva York:

> Pasa noches enteras encerrado en una pieza del East River escribiendo textos diversos (entre ellos una novela utópica); al mismo tiempo inicia una nutrida correspondencia dirigida a Rosas, a De Angelis, a Sarmiento, a Alberdi, a Urquiza, en la que se postula como eje de la futura unión nacional. (p. 33)

En estos escritos Ossorio incluye sus reflexiones sobre la situación política argentina en aquellos años, su condición de traidor y exilado, su autobiografía, sus estados físicos y anímicos. Y es en este sentido que E. Ossorio puede ser definido, a diferencia de los narradores analizados arriba, como un narrador autodiegético. No obstante, si observamos que los antecedentes de su familia ocupan las tres cuartas partes de su *Autobiografía* , difícilmente se podría afirmar que narra sobre sí y su vida:

> *Antepasados 1.*
> Uno de mis abuelos prosperó en el humanitario comercio de comprar esclavos [...]. (p. 88)

> *Antepasados 2.*
> Mi padre era un hombre desencantado. Fue soldado porque así lo exigieron los tiempos [...]. (p. 88)

> *Antepasados 3.*
> Mi madre era de la estirpe altiva y vagabunda de los bohemios de este mundo, pero nunca lo supo [...]. (p. 89)

*Antepasados 4*.

En cuanto a mí nací Enrique de Ossorio, pero he desechado esa partícula cuyas resonancias ofenden la razón de mi época [...]. (p. 90).

Esto es más notorio si consideramos que la información que da sobre sí no excede las 10 líneas, donde explica por qué no quiere usar el nombre "Enrique de Ossorio" y se define como traidor y espía.

Por otro lado, a medida que avanzamos en sus escritos, su vida y situación de exilado dejan de ser el sujeto de su enunciado; sus cavilaciones y proyectos pasan a ocupar el lugar protagónico de su escritura:

> El tiempo "real" de la novela irá desde marzo de 1837 a junio de 1838 (Bloqueo francés, Terror). Durante ese lapso, por medio de un procedimiento que debo resolver, el Protagonista encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en la Argentina en 1979. Reconstruye (imagina) al leer, cómo será esa época futura. (p. 102)

> Entonces un relato epistolar. ¿Por qué ese género anacrónico? Porque la utopía ya de por sí es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar. (p. 102)

Estas citas ejemplifican parte de la dificultad de afirmar que E. Ossorio sea invariablemente un narrador autodiegético, es decir, el único protagonista de su historia, como lo definiría Lanser, ya que aquí no habla de sí mismo. Si bien este narrador es, como frecuentemente ocurre en la novela epistolar y en la escritura de un diario o de memorias, el sujeto del enunciado y también el sujeto de la enunciación, E. Ossorio no pone como centro de su relato, especialmente hacia al final de su narración, a nadie específico sino comentarios sobre el exilio, la utopía y su proyecto de novela. Esto mismo habíamos observado en los narradores secundarios o pseudo secundarios, por ejemplo, en el Senador opinando sobre la historia argentina, en Renzi y Márconi opinando sobre literatura, o en Tardewski sobre filosofía. En todos los casos el sujeto de la

enunciación es definido pero el sujeto del enunciado es un concepto abstracto, una idea. Nos enfrentamos nuevamente con un narrador que se desplaza en el continuo de posibles narradores homodiegéticos, que narra, desde el exilio, sobre sí y sobre otros, pero que también expone su parecer sobre diferentes temas. En este sentido su voz narrativa también se ve minimizada, pero no a la función atributiva de los discursos de los personajes, como vimos anteriormente en Renzi y Tardewski, sino a una actividad definida más como la de un autor que como la de un narrador. E. Ossorio no reproduce discursos que forman la historia sino que elabora escritos que resultan en un relato de hipótesis, conceptos y reflexiones. Se comporta como una unidad indivisible de autor-narrador-personaje.

Otro de los aspectos que también se observa en la narración de E. Ossorio es la reproducción de textos, en este caso los suyos, y la persistente presencia de la segunda persona gramatical:

> Ustedes ven tan próxima la liberación de la República, ven tan al alcance de la mano [...]. Unidos ahora ustedes con don Justo José [...]. (p. 83-84).

> *Han dejado Uds. filtrar algunas noticias de las que les he enviado. En esta casa crecen las sospechas* [...].
>
> Releo mis papeles privados. Han pasado desde entonces más de diez años y sin embargo siento que he vuelto a colocarme en el lugar de la traición. [...] Ustedes prefieren perseverar en la lealtad a los errores [...].
>
> *Un tal J. R. Rey (o Reyf) ha escrito a un residente en ésta una carta que revela lo que sólo un delator y un espía podría revelar. [...] Vale. Haré en mis cartas de la clave el uso que me indica, y tanto de esto como del conducto seguro que tenemos le prometo a Ud. completa reserva como Uds. me lo piden (sin necesidad).* (p. 91)

Estos documentos, ya sean cartas no enviadas o fragmentos de su Diario, cuestionan la posibilidad de que hayan sido realmente leídos por aquellos que Ossorio tenía en mente en el momento de su escritura. Por otro lado, la inserción de otros textos producidos en otra oportunidad, ya que al menos en dos ocasiones Ossorio afirma "releo mis papeles" (p. 97), sugiere que aparentemente es él mismo quien los inserta dentro de

su narración. Es decir, *parecería* que Enrique Ossorio no sólo es autor-narrador de estos documentos, sino que también es el responsable de la edición de los mismos, de ponerlos juntos. La imposibilidad de convertir este "parecería" en una aseveración lo volveremos a tratar más adelante. Por el momento lo que importa destacar es, en primer lugar, a E. Ossorio como un narrador que no se mantiene de manera definitiva y categórica en una sóla clasificación de narrador homodiegético, cuya voz narrativa por momentos se pierde, dando lugar a su voz autorial. En segundo lugar, se observa la presencia de fragmentos de documentos con diferentes presentes narrativos, cuya reproducción u ordenamiento es ambigua o difícil de definir, así como la duda de que hayan sido leídos por aquellos a quienes les estaban dirigidos. Finalmente, hay que señalar el aspecto epistolar que adquieren sus escritos por la fuerte presencia de destinatarios explícitos, aunque no siempre identificables.

Estos rasgos ponen de manifiesto una faceta que también se tematiza en RA: la escritura de textos o cartas que nunca van a ser leídos por quienes están mentadas. Es una de las características que marcan el Capítulo III de la novela.

De hecho, la cuarta voz narrativa de RA corresponde a un narrador que cuenta las actividades de Arocena personaje que trata de descifrar cartas que no le están dirigidas. Estas cartas censuradas son intercaladas en la narración de E. Ossorio, pero en vez de cuestionar ahora quién es el responsable de dicha alternancia, limitaremos el análisis a las características de esta voz narrativa y su modo de contar.

A diferencia de los otros tres narradores básicos y los secundarios, éste es un narrador heterodiegético, cuya identidad se desconoce; es solamente una voz. Los narradores anteriores, como todo narrador homodiegético, se caracterizan por tener un acceso limitado de información, ser incapaces de estar en dos lados al mismo tiempo y de conocer el pensamiento o sentimientos de los personajes de su narración más allá de lo que éstos puedan manifestar en sus discursos. El narrador que comparte la narración del

Capítulo III con E. Ossorio, por el contrario, todo lo sabe respecto de la historia que cuenta, hasta lo que piensa Arocena:

> Siempre alguna de éstas llegaba hasta él [Arocena]. [...] A veces las fotocopiaba para llevárselas a su casa y divertirse un poco. Alguna vez, pensó Arocena, voy a recibir una carta como ésta dirigida a mí. O me la voy a escribir yo mismo. [...] Carajo, pensó Arocena en cuanto empezó a leer ¿y éste Juan Cruz Baigorria de dónde sale? (p. 100-101)

> La escritura ingenua, pensó Arocena. Por ese lado no lo iban a sorprender. Winneshurg, Ohio: se repite tres veces. [...] Trabajaba con la hipótesis de que el código debía estar cifrado en la misma carta. Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto. (p. 106)

> Bastante imaginativo el pibe, pensó Arocena. Lo único que falta es que ahora se dediquen a la literatura fantástica. (p. 124)

A la luz de las citas se puede observar que este narrador también reproduce el discurso interior de Arocena obviando el uso de las comillas y a veces omitiendo el verbum dicendi, ubicando su reproducción del discurso en el límite ambiguo entre el semi directo e indirecto libre. En otras oportunidades, ejemplificadas con la segunda cita, reproduce los pensamientos del censurador en un estilo indirecto libre más definido. Pero hay ocasiones, como en el caso de la última referencia, de las que no se podría decir que reproduce el discurso de Arocena en estilo indirecto libre, sino más bien en uno directo libre. De esta manera, este narrador se revela con un cierto grado de subjetividad en cuanto que no sólo no diferencia su discurso del de Arocena, sino que tampoco manifiesta disentir con su punto de vista. Por otro lado, no es casual que la narración de la censura de cartas esté a cargo de un narrador que posee una amplia disponibilidad de información: todo lo sabe y está en todas partes, controla la totalidad de la historia que narra y su identidad es imposible de definir; ojos que ven sin ser vistos.

El otro aspecto notorio de la narración de este narrador es que enmarca a los autores de las cartas, reproduciéndolas textualmente, aunque algunas de ellas aparecen

como enmarcadas "retrospectivamente". Por ejemplo la carta de Maggi al Senador aparece en la p. 85, y en la p. 92 leemos: "Dejó a un costado la carta de Marcelo Maggi a Ossorio que recién había leído." Algo semejante ocurre con la carta que Angélica Echevarne envía al Intendente, o la carta que trae la firma de "Juana, la loca" (p. 118).

Por lo que se ha señalado hasta aquí, se advierte que el narrador anónimo también se aparta de la forma tradicional de reproducción literal de discursos, a semejanza de los otros narradores, pero especialmente de Renzi en cuanto que ambos reproducen cartas Sin embargo, la superposición de voces resultante no se da en el Capítulo III con los autores de las cartas sino con el personaje que las lee y trata de descifrarlas. En el caso del narrador hetereodiegético parecería que la reproducción textual de las cartas sí es un intento de su parte de distanciar su discurso del de los emisores de las mismas. Pero este distanciamiento no tiene su raíz, exclusivamente, en su intención de no comprometer su palabra con el contenido de los documentos o con el deseo de dar mayor objetividad y verosimilitud a su narración. Más bien, la razón es que su narración sobre la actividad de desciframiento de Arocena depende fundamentalmente de la fidelidad en la reproducción de las cartas. La interpretación de las cartas forma parte esencial de la historia de este narrador, a diferencia de lo que sucede con la narración de Renzi, en donde no es el "buscar segundas intenciones" a la vida o cartas de Maggi lo que constituye su narración:

> No tiene sentido que reproduzca todas esas cartas. Las he vuelto a releer y no encuentro allí ninguna evidencia clara que pudiera haberme hecho prever lo que pasó. (p. 27)

Renzi, insinúa que trató de descifrar algún mensaje, pero su relato no va más allá de la pura insinuación. El narrador anónimo usa las cartas censuradas como su instrumento; a diferencia de Renzi, las reproduce como base de su relato, y no como el relato mismo. Si al narrar la actividad de censura de Arocena se muestra con un cierto grado de subjetividad en cuanto que parece identificarse con el censurador, la cita textual

de las cartas muestra, por otro lado, la aridez, esterilidad y/o el absurdo desciframiento que intenta Arocena. Esa identificación parecería, entonces, neutralizarse, o al menos queda ambigua: "La clave no coincidía. No había nada ahí. ¿No había nada ahí?" (p. 109). Es díficil determinar si esta pregunta del narrador es compartida por Arocena o corresponde al discurso del narrador solamente. Por un lado, se crea una cierta ambigüedad sobre la capacidad de desciframiento de Arocena, indicando que éste no ve lo que tiene que ver. Por otro lado, la presencia de las cartas que acompañan la interpretación de los mensajes que encierran, es una manera de poner de manifiesto aquello que en RA se evita a nivel de los narradores primarios analizados en el apartado anterior, una interpretación de los hechos reales y la producción de un nuevo texto que puede estar tan lejos de la verdad como los mensajes que Arocena logra articular.

Sin embargo, Arocena trata de hacer lo mismo que otros personajes de RA también intentan: descifrar mensajes. Dice el Senador:

> "¿Qué es un Senador? Alguien que recibe e interpreta los mensajes del pueblo soberano". [...] "Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico" dijo, "un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. Lee cartas. Igual que yo. Lee cartas que no le están dirigidas. Trata como yo, de descifrarlas. Trata", dijo, "como yo de descifrar el mensaje secreto de la historia". (p. 55)

En los escritos de E. Ossorio leemos:

> ¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene. ¿De qué modo entender allí lo que viene y se anuncia? El Protagonista sospecha, insiste, se mueve a ciegas. (p. 118-19)

En este sentido la actividad de Arocena es común a la de estos personajes. Pero además comparte con ellos otro aspecto: la interpretación de hechos y discursos. Como se ha indicado, E. Ossorio y los narradores secundarios o cuasi-secundarios se presentan como autores-narradores en cuanto que la elaboración de ideas, reflexiones y opiniones

son parte de sus discursos. ¿No es esto acaso una interpretación de hechos reales y la producción de otra versión de la realidad? En cierta forma sí lo es, pero la diferencia entre ellos y Arocena es que los primeros interpretan esos hechos (hechos históricos, obras literarias, la condición del exilio y la utopía, el pasado político argentino, vida y obra de los filósofos, de Hitler y Kafka, etc.) a partir de una experiencia personal, de la condición o el estado actual de su vidas como resultado de su interacción con ellos. Lo que estos personajes desarrollan es una actividad creadora de conocimiento, que también implica una socialización de dicho conocimiento. En el caso de Arocena, por el contrario, su actividad de censura no sólo no afecta su condición vital, sino que además impide la comunicación y su texto, creado a partir de las cartas, no crea conocimiento sino hechos, impone su "verdad" sobre las cartas mismas:

> El código podía estar en las letras que seguían al final de cada corte. Reconstruyó la carta a partir de esas separaciones y volvió a organizarla, pero la clave no era esa. Había algo que no concordaba. (p. 118)
>
> Arocena trabajó con calma y una hora después había reconstruido el texto oculto. (p. 124)
>
> A las dos horas había reconstruido el mensaje que se encerraba en el código que acababa de descifrar.
>
> *Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03*. (p. 125)

La correspondencia epistolar, las memorias, el diario, el diálogo de los personajes de RA refieren a una comunicación reducida al ámbito privado, a la interrupción de la circulación abierta de ideas y discursos, a la calidad de marginación o exilio de los que se comunican y a un consenso entre ellos. Pero también señalan que hubo intentos de socializar la información y lograr una débil comunicación a través de "mensajes cifrados" como los que intenta descifrar Arocena, el Senador o El Protagonista de la novela utópica de E. Ossorio.

Sin embargo, hay una gran diferencia entre los mensajes que trata de interpretar el Senador y los que intenta descifrar Arocena. A éste esos mensajes no le están dirigidos y en cuanto censurador los intercepta, más que recibirlos. Su interpretación se funda en la desconfianza ("A mí, pensó Arocena, no me van a engañar", p. 126; "Escritura ingenua, pensó Arocena. Por ese lado no lo iban a sorprender", p. 106), además de estar signada por su limitada capacidad de aprehender la totalidad de la historia. Uno de los ejemplos más claros es el caso de la carta que E. Ossorio envía a Maggi. Esta carta es como las cartas utópicas de E. Ossorio pero a la inversa, enviadas al futuro y no recibidas del futuro, además trata de la literatura como anticipadora de la realidad:

> Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad. Tengo solamente una duda: ¿Podré modificar esas escenas? ¿Habrá alguna forma de intervenir o sólo puedo ser un espectador? (p. 123)

Después de leer esta carta Arocena concluye: "Bastante imaginativo el pibe [...]. Lo único que falta es que ahora se dediquen a la literatura fantástica" (p. 124). No es tanto lo fantástico que se narra en la carta lo que llama la atención, sino lo inverosímil o incomprensible que sea una carta de E. Ossorio a Maggi, cuando sabemos, a diferencia de Arocena, que aquél ya estaba muerto unos cuantos años antes de que éste naciera.

La situación del Senador es diferente en la medida en que los mensajes sí le están destinados, aunque a veces los discursos no lo estén:

> No estaba seguro, ahora, de recibirlas o de imaginarlas. "¿Las imagino, las sueño? ¿Esas cartas? No me están dirigidas. No estoy seguro, a veces, de no ser yo mismo quien las dicta. Sin embargo", dijo," están ahí, sobre ese mueble ¿las ve? Ese manojo de cartas" ¿las veía yo? sobre ese mueble. "No las toque", me dijo. "Hay alguien que intercepta esos mensajes que vienen a mí. Un técnico", dijo, "un hombre llamado Arocena. Francisco José Arocena. (p. 54-55)

> "Tengo esa misión, entre otras", dijo. "Esa misión. ¿Ve? Sobre el mueble. ¿Por qué debo ser yo? No necesariamente me están dirigidas. Llegan hasta mí. [...]". (p. 56-57)

A través de discursos imaginarios o "reales", verosímiles o inverosímiles (ya sea por su origen o contenido), se emiten y circulan mensajes que pueden ser recibidos o interceptados. Habíamos identificado como una de las características de esta parte de la novela la presencia de cartas que no son leídas por sus narratarios explícitos, así como la duda que surge que los escritos de E. Ossorio hayan sido realmente leídos por aquellos que éste tenía en mente cuando los escribía. Pero como se deduce de la última cita, este aspecto no es exclusivo de este capítulo. Más aún, ¿no es esta situación la misma que experimenta el lector implícito? La reproducción de las cartas, sean éstas la historia misma, como en el caso de Renzi, un aspecto temático del discurso del Senador, o un instrumento del que se vale el narrador heterodiegético para contar la actividad de Arocena, nos remite a la condición en la que se encuentra el lector implícito que lee discursos que no le están explícitamente dirigidos. Lo mismo podría decirse de las narraciones de Renzi y Tardewski, en cuanto que son reproducciones de diálogos entre personajes, impidiendo que el lector implícito se identifique con el destinatario explícito de dichos discursos.

Es decir, por un lado hay lectores que leen lo que no les está destinado, pero también hay lectores que no leen lo que sí les está dirigido, así como también hay escritores o autores que no son leídos por quienes debieran leerlos, implicando la existencia de una infranqueable barrera que impide la comunicación y la expresión: la censura, donde la ambigüedad sobre lo censurable operaba como medio de intimidación y control.

Por otro lado, como se ha observado en el apartado anterior, el mundo creado en RA es un mundo de discursos alternativos que se mueven en el ámbito privado, en la marginalidad y que coexisten en sus diferencias, conservando la identidad de sus emisores. La reproducción misma de los discursos, cuyos elementos la signan con la ambigüedad, es lo que le está dirigido directamente al lector implícito, y no el contenido de

ellos. En RA esa indefinición opera en sentido contrario al de la censura, es decir, crea un lenguaje nuevo, facilitando la comunicación y la emisión de "mensajes".

**El espacio literario: medio de resistencia y posibilidad de la escritura**

De acuerdo a lo ya indicado, los narradores primarios, con la excepción del narrador heterodiegético, reducen su función narrativa a la reproducción de discursos, como en el caso de Renzi y Tardewski, o adoptan, por momentos una postura más autorial que narrativa, como E. Ossorio, poniendo de relieve lo que se anuncia a nivel del contenido: la imposibilidad de narrar. Como bien señala Antonio Marimón en su comentario sobre RA, ésta "descree la posibilidad de contar" y pone en duda "la eficacia de la narración representativa, verosímil, 'realista'".[7] Más adelante afirma:

> En cualquier caso, el objetivo evidente es impedir que la narración se naturalice, se instituya y cobre autonomía del espacio real que propone Piglia: el del relato como imposibilidad de ejercerse, el de la novela que -citando nuevamente a Macedonio- accede a su carácter novelesco como oblicuo anuncio y disistimiento de sí misma, como puesta en duda constante de su literaturiedad. Desde ese punto de vista este relato se realiza en tanto reflexión metaligüística y, más explícitamente, como lugar donde se formula una poética, esto es: una poética de la imposibilidad y del fracaso de ser, no solamente de lo narrado, sino de la escritura misma.[8]

Si bien esta novela, por medio de un juego metalingüístico, plantea por un lado, la "poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe" como señala Marimón en su comentario, y por otro lado, presenta la ausencia de narración no sólo como una reflexión metalingüística sino como un hecho a nivel estructural, habría que añadir a estas observaciones que la imposibilidad de narrar sólo se aprecia a nivel de algúnas de las vòces primarias. De hecho, las voces secundarias o cuasi secundarias narran, y en ellas se pueden detectar rasgos de la verosimilitud o representatividad de la narración. Las cartas censuradas son un claro ejemplo, así como la historia de la vida de

Tardewski como personaje-narrador semi secundario, el pasado de Maggi o de Renzi narrado por ellos mismos en su correspondencia, etc.

Por otra parte, a pesar de qué por medio de continuas alusiones metalingüísticas RA pone en duda su literaturiedad, no sucede lo mismo a nivel de la estructura. A través de los narradores primarios RA no cuestiona su literaturiedad, sino todo lo contrario. Del mismo modo, si bien a nivel de contenido se expresa la imposibilidad de la escritura, a nivel formal lo que se pone en evidencia no es la imposibilidad de escribir sino la escritura del texto ausente.

**La literaturiedad de las voces narrativas**

Renzi no sólo comienza a narrar dudando de la existencia de una historia en su narración, sino que unas líneas más adelante indica explícitamente que se trata de un relato:

> ¿Hay una historia? Si hay una historia *empieza* hace tres años. (p.13)
>
> La foto es de 1941; atrás él había escrito la fecha y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés *que ahora sirve de epígrafe de este relato*. (p. 13) (el subrayado de ambas citas es mío)

A la luz de estas referencias y teniendo en cuenta que Renzi es un escritor, no es difícil deducir que su relato es explícitamente escrito y no solamente contado, aunque él no lo diga sino de manera oblicua. Estas líneas de Renzi revelan su conciencia del acto de narrar. Por un lado, llama la atención que el verbo "empezar" de la primera cita está en presente y no en pasado. Al decir que la historia "empieza hace tres años", parecería que Renzi expresa, al mismo tiempo, que la historia, en términos de acontecimientos que quiere narrar, efectivamente ocurrió hace tres años, pero que además hay otra historia, la "historia" como término literario que empieza a ser escrita ahora. Renzi hace una división clara entre el presente de la narración y el presente de lo narrado, amén de señalar, con la

ambigüedad de la frase, la diferencia entre historia, como acontecimientos que sucedieron hace tres años, e historia como término literario diferente al de discurso o relato (término que él mismo usa), ubicando la producción de ambos, como acto de escritura, en el presente de la narración.

La segunda cita apoya la observación anterior. En términos generales, un relato bien puede ser oral o escrito y, aún más, dentro de la ficción un narrador no tiene por qué especificar si su discurso es oral o escrito, a menos que la diferencia sea fundamental para el texto. Comparando la narración de Renzi con la del narrador heterodiegético analizado arriba, aunque ambos reproducen cartas, no podríamos afirmar que el relato del segundo narrador es escrito u oral, no lo cuestionamos siquiera. En el caso de la narración de Renzi, según sus propias palabras, su narración está precedida por un epígrafe, lo cual indica que es escrita dado que es sumamente improbable que un relato oral sea precedido por un epígrafe.

El hecho de que se trate de una narración escrita y que el término historia sea utilizado de manera ambigua para indicar ambas connotaciones de la palabra, no significa que se cuestione la verosimilitud del contenido de la narración de Renzi. Dicho en otras palabras, no se sugiere que los hechos que narra previos a la reproducción de las cartas, las cartas mismas o la entrevista con el Senador no hayan sucedido "realmente" dentro de la vida de Renzi. Lo que sugiero es que dicha reproducción es explícitamente escrita, y que adopta características literarias. Sabiendo que Renzi es un escritor que, según palabras de Maggi citadas por Tardewski, "piensa que lo único que existe es la literatura" (p. 181), podría pensarse que incorpora hechos "reales" a su ficción, los ficcionaliza. De hecho, Renzi confiesa en una de sus cartas: "una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas" (p. 40). Además, ya existe en la producción literaria de Renzi un antecedente, no muy afortunado, de convertir en novela una historia

"real": "En fin, yo había escrito una novela con esa historia (...)" (p. 16). Y es justamente esta novela (*La prolijidad de lo real* ) el origen del relato de Renzi:

> [...] y hoy lo único que me gusta de ese libro es el título (*La prolijidad de lo real* ) y el efecto que produjo en el hombre al que, sin querer, le estaba dedicado.
> Extraño efecto, hay que decirlo. La novela apareció en abril. Un tiempo después me llegaba la primera carta. (p.17)

Después de reproducir la primera carta, Renzi afirma: "Esa fue la primera carta y así empieza verdaderamente *esta historia*." (p. 21) (el subrayado es mío).[9] Pero antes de que "empiece la historia", Renzi narra lo que podrían considerarse los antecedentes ó la historia previa a la primera carta. La forma en que Renzi los narra también reafirma el carácter literario de su narración en cuanto que se ocupa de llevar al lector por un proceso similar al que él vivió acerca de la verdad de la historia de Maggi. Este es un mecanismo literario para mantener la atención del lector, parte de la intriga. Pero tratándose de una narración ulterior a cargo de un narrador homodiegético este mecanismo es deliberado y Renzi como escritor usa esa estrategia. De hecho es notorio el ambiente de misterio con el que envuelve a la identidad de Maggi, al cual se refiere simplemente con el pronombre "él" o como "el hermano de mi madre" o "aquel hombre". Habla de Maggi de manera distante e impersonal, sugieriendo una imagen de éste que no será la misma que proporcionará unas páginas más adelante y en su última narración al final de la novela. Es igualmente notoria la distancia que existe entre su percepción de lo sucedido en el presente de lo narrado y el presente de la narración:

> A partir de entonces *es* poco lo que se sabe de él; en ese momento empiezan las conjeturas, las historias imaginadas y tristes sobre su destino y su vida extravagante; *parece* que ya no quiso saber nada con la familia [...]. (p. 15)

> [...] el hermano de mi madre *había* desaparecido a los seis meses del matrimonio llevándose todo el dinero de su señora esposa para irse a vivir con una bailarina de cabaret de sobrenombre Coca. (p. 14) (el subrayado de ambas citas es mío)

Parte de la información que Renzi presenta sobre su tío en estas páginas es rectificada posteriormente en las cartas que recibe de Maggi, otra parte no lo es, pero Renzi no se ocupa de rectificarla o explicitar las dudas y vacíos de información que aún persisten en el presente desde el cual narra.

De alguna manera Renzi se comporta como autor-narrador-personaje, narrador de su relato, autor del texto que lo contiene, semejante a lo que habíamos observado en E. Ossorio y en las narraciones enmarcadas, sólo que en estos casos es explicable, u obvio, por tratarse de la escritura de cartas y de memorias.

Después de la presentación de los hechos que anteceden y explican su correspondencia con Maggi, la actividad narrativa de Renzi se reduce a la reproducción de discursos, amén de interrumpirse en el Capítulo III. Todo lo que hasta aquí venía tomando el carácter de una novela epistolar tradicional, se desmorona. Ya no es su correspondencia con Maggi o su entrevista con el Senador el centro de su relato. Más aún, ya no es Renzi el narrador-personaje que comenzó la novela. El interrogante que surge es si el texto que continúa sigue siendo el suyo.

Aquí cabe hacer la ineludible pregunta de cuál es la entidad compiladora de RA que se encarga de poner juntas las narraciones. Consideremos el tercer capítulo de la novela, el cual, como ya se mencionó, es la reproducción de los escritos de E. Ossorio de diferentes épocas, los cuales, a su vez, se alternan con la narración de la actividad de censura que lleva a cabo Arocena. Esta alternancia tiene sus particularidades. Por ejemplo, escribe Ossorio:

> Pondré, le digo, quizás, en mi relato, a una adivina, una mujer que, como tú, sepa mirar lo que nadie puede ver. (p. 97)

A esta frase continúa la carta de la vidente que le escribe al intendente. Si por momentos se podría asumir que es una de las cartas utópicas de E. Ossorio, ya con la mención de ciertas calles, y lugares, o de la "pantallita de TV", se comienza a dudar de

que lo sea. Al final de la carta, el narrador heterodiegético, con su sistema de enmarcar "retrospectivamente", confirma que es una de las cartas que lee Arocena. Además de la similitud entre los personajes manejados por ambas narraciones, la utilización de las mismas imágenes y palabras contribuyen a este juego ambiguo de identificación entre las cartas utópicas que nunca leemos y las cartas que censura Arocena, que sí leemos. Por ejemplo, se lee en la narración de Ossorio: "El Protagonista sospecha, insiste, se mueve a ciegas" (p. 119). A esta frase le sigue la narración del narrador anónimo:

> Quedaban otras dos cartas. Una dirigida a una extraña dirección en Buenos Aires: escrita a mano, en una hoja con membrete de un hotel en Bogotá. [...]
> Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro [...]. (p. 119)

Nuevamente la ambigüedad juega un rol importante en cuanto que une dos textos diferentes cuyo resultado es la identificación entre Argentina en 1979 con la represión, especialmente la tortura y el exilio. No se puede determinar a ciencia cierta quien es el responsable de este juego y de la inserción de otros textos de Ossorio en sus escritos.

E. Ossorio, como narrador, ocupa un primer nivel narrativo en cuanto que no hay ninguna voz que lo introduzca, pero con un presente de la enunciación muy distante del de los otros narradores básicos, julio de 1850 y algunos anteriores aún. Sabemos que estos escritos estaban en posesión de Maggi y luego pasaron a manos de Renzi. Por lo tanto cabe la posibiblidad de que alguno de los dos los haya reproducido. Maggi en una de las cartas censuradas le escribe al Senador:

> Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado) a alguien de mi entera confianza. (p. 87)

A pesar de que se nos informa, por esta carta, que Maggi había redactado capítulos sobre la vida de E. Ossorio, lo que leemos no son capítulos sobre E. Ossorio sino sus escritos mismos, y considerando que todo fue pasado a manos de Renzi, sólo nos queda

considerar la posibilidad de que sea Renzi el que reproduce estos escritos. Si esto es así, entonces se podría decir que su narración en efecto permanece ausente en cuanto sigue reproduciendo discursos, pero su texto continúa presente. Ante ello también es posible pensar que Renzi es el responsable de poner juntas ambas narraciones del Capítulo III, aunque esto crearía problemas en justificar la vía por la cual llegó a sus manos la narración que contiene cartas censuradas. Si no es Renzi quien edita esta sección de la novela, entonces debemos asumir que efectivamente el texto de Renzi se acaba al comienzo del Capítulo III y que hay una entidad superior que se encargó de armar ambas narraciones.

Por otro lado, hay dos aspectos de la narración del narrador anónimo que llaman la atención. En primer lugar, es el único narrador heterodiegético con cierta omnisciencia respecto de la historia que narra. La figura del narrador omnisciente es eminentemente literaria, es una creación a diferencia de narradores no-omniscientes, cuyas características no son exclusivas de la ficción. Como ya lo mencionáramos, los narradores homodiegéticos se caracterizan porque no pueden conocer el pensamiento de los personajes más allá de lo que éstos mismos expresan haber pensado. Sólo pueden conocer el propio discurso interior. En el caso de este narrador anónimo, que conoce hasta los pensamientos de Arocena, se resalta su carácter literario por su ubicación en el texto, alternando, precedido y seguido por narraciones bastante "realistas" de narradores homodiegéticos. Es decir, estamos en presencia de un narrador omnisciente y autónomo, en cuanto que no es introducido por ninguna otra voz narrativa, y que además se ubica dentro de la misma realidad ficticia de los otros narradores en la medida en que narra sobre personajes (Arocena, Baigorria, E. Ossorio, el Senador, Maggi y Renzi) que corresponden a una realidad donde un ser que conozca el pensamiento de otros no es aceptable más que en la ficción. Dentro de la "realidad" de los narradores-personajes, este narrador disiente y nos remite a alguien que lo ha creado, a un autor. Nuevamente surge el interrogante si es Renzi su creador. Si la respuesta es afirmativa, también debemos

considerar que no sólo el narrador omnisciente es una creación literaria, sino que las cartas también lo son, por el ya mencionado limitado acceso a esta información que tiene Renzi. Si la respuesta es negativa, el narrador omnisciente sigue apareciendo como una creación literaria, pero se restituye la "realidad" de las cartas censuradas. Definirse por una posibilidad u otra puede ser tan aventurado y ambiguo que no tendría sentido hacerlo. Por otro lado, si bien se podría decir que Renzi es el autor-narrador de los Capítulos I y II, nada nos autoriza a afirmar que él sea el responsable de editarlos. Tampoco es posible señalar a Renzi como el editor del Capítulo IV pues no hay razón manifiesta en el texto que indique que él esté en conocimiento y en poder de la narración de Tardewski, máxime porque ésta no se manifiesta, a diferencia del Capítulo I, como una narración escrita. Lo único que se podría afirmar es la presencia de un autor ficticio detrás de todas estas voces narrativas, un autor silencioso que compila, arma la trama, maneja documentos que pertenecen a la realidad ficticia de la novela, pero que también crea.

Comentamos ya el carácter literario del narrador anónimo y el que adopta Renzi como narrador de su propio texto en el Capítulo I. Ahora consideraremos los rasgos literarios de Tardewski y de Renzi, nuevamente, en su función atributiva de discursos. Hemos señalado el carácter verosímil (excepción hecha de la carta de E. Ossorio a Maggi) de los discursos reproducidos por los narradores primarios, sean éstos cartas o diálogos, pero no se le podría adjudicar tal carácter a su forma de reproducción por parte de Renzi y de Tardewski. ¿Cómo se podría explicar la poderosa memoria de ambos narradores para reproducir con tanto detalle y exactitud las conversaciones de las que fueron testigos, o que Renzi haya podido reproducir textualmente sus propias cartas? ¿Cómo se explica el perfecto empalme de la narración de Tardewski con la de Renzi, donde se conserva no sólo la continuidad del acontecer sino también del estilo? Esta reproducción de discursos no es tan verosímil como los discursos mismos. Estos narradores, dadas sus características, tienen un acceso restringido a la información y asumen todas las

limitaciones de cualquier ser humano para narrar lo que en su realidad ficticia acontece, a menos que se trate de literatura fantástica. La autolegitimación que pretende lograr un narrador-transcriptor en cuanto tal, al citar literalmente discursos y documentos, dependerá en gran medida del énfasis que se pone en indicar las fuentes de dichos discursos, la manera en que habían llegado a sus manos o la razón subyacente a tan poderosa memoria. En RA todas esas aclaraciones se obvian. no existe ninguna intención explícita de querer convencer al lector de la credibilidad del narrador, poniendo en duda, no la verosimilitud de los discursos reproducidos, sino la forma de su reproducción. Esto se parece a lo que planea E. Ossorio para su novela:

> Trabaja el Protagonista con esos documentos como si fuera el historiador del porvenir. ¿Por qué las recibe? ¿De qué modo? Ninguna explicación: el relato no aclara las razones por lo que esto, de golpe, comienza a producirse. Todo estará dado de entrada; literatura fantástica (¿Quién de ustedes ha leído los relatos de Edgar Poe en el Herald de Baltimore?) (p. 113-14)

En RA la verosimilitud de lo narrado se mezcla con la literaturiedad de las voces que narran y cualquiera sea la instancia ficticia creadora, compiladora y/o editora que decidamos, nos llevaría igualmente al carácter literario de estos narradores. Si optamos por Renzi sólo agudizaríamos la calidad ficticia de alguna de ellas, como por ejemplo, la de Tardewski o la de los autores de las cartas censuradas. Cada una de las voces narrativas consideradas independiente o individualmente no se manifiesta como explícitamente literarias, pero dadas sus características y la relación que se establece con otros narradores y sus historias, ellas adoptan un carisma notoriamente literario.

Las voces narrativas básicas hablan de la literaturiedad de RA, y en este sentido no es en el contenido sino en su estructura donde se evidencia parte del carácter autorreflexivo del texto, amén de apuntar a los aspectos formales como rasgos importantes de su significación.

La literaturiedad de las voces logran que el texto autoasuma rasgos ficticios, señalando a la creación literaria como un discurso inclusivo, como el espacio que usa la dialéctica unión de los contrarios para dar lugar a una nueva significación. Y en este sentido el espacio literario se presenta como una de las pocas posibilidades de decir lo indecible o para que simplemente se ponga en evidencia la imposibilidad de hacerlo. Pero, más allá de estas manifestaciones y de la posibilidad de presentar discursos alternativos, RA al afirmarse en su carácter literario, se opone a la mentira del discurso oficial. Las torturas, los desaparecidos, la censura, etc., fueron tan reales como lo fue la falsedad del discurso de los militares, que creó y creyó en un mundo lleno de subversivos demoníacos que había que extinguir para recuperar un orden y una grandeza más míticos que reales. Tanto RA, en cuanto discurso literario, como el del régimen, en cuanto discurso oficial, no son hechos ficticios sino reales que se confrontan en un mismo momento histórico. La similitud entre ambos discursos es que interpretan y transforman la realidad para crear un mundo ficticio, imaginario.[10] La diferencia es que el mundo de RA, más allá de las convenciones que rodean su producción y consumo, se manifiesta como ficción. RA no niega su literaturiedad sino que explícitamente la asume. Como ya lo indicamos, no hay intentos en el texto de convencer a nadie de la verosimilitud de los narradores y la verosimilitud de los discursos proviene de su presencia y esencia más que de intentos de convencimiento. Por el contrario, el discurso autoritario se presenta como representación infalible de lo real y se autoatribuye la calidad de poseedor de la verdad absoluta. Se llena de metáforas y mitos que le den verosimilitud y avalen las muertes y desapariciones masivas que, como diría Boron,[11] no tuvieron nada de metafóricas. Se convierte, así, en un discurso real impostor y no en un discurso real de ficción. Su interpretación paranoica y ficticia de la realidad se impone como única, velando otras posibles interpretaciones, verdades y realidades. Mientras que RA, por el contrario, al no

negar su literaturiedad y estructurándose de manera totalmente opuesta a las pretensiones del discurso militar, devela a partir de la ficción otras interpretaciones de la realidad.

**El texto ausente.**

Gran parte de las características formales de RA señaladas hasta el momento se basan fundamentalmente en discursos presentes en el texto, aunque también se ha hecho una alusión tangencial a algunos que no lo están. De hecho, es notoria la presencia paradójica de textos ausentes, es decir, que se anuncian a nivel de la intriga pero que formalmente no figuran en la novela. Como se ha observado anteriormente, parte de la significación de RA se desprende de sus rasgos formales. La estructura se comporta, entonces, como un discurso silencioso con códigos propios, que emite "mensajes". Por otro lado, hemos afirmado que aquello directamente dirigido al lector implícito son los mensajes implicados en la reproducción misma de los discursos que circulan entre personajes. En este sentido se podría decir que la no reproducción de textos también encierra una significación en cuanto confirma la posibilidad de la escritura, desde el punto de vista de la intriga, y a la vez, devela la escritura de una ausencia o silenció a nivel formal.

Uno de los textos ausentes es el trabajo de Maggi sobre la vida de E. Ossorio. Sabemos de su existencia por comentarios de Renzi: "Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro [...]" (p. 30). De este trabajo no figura en la novela ni siquiera un fragmento. La vida de Ossorio que conocemos, además de lo expresado en sus escritos, es confeccionada por Renzi: "Lo cierto es que yo fui reconstruyendo, fragmentariamente, la vida de Enrique Ossorio" (p. 31). Lo que continúa a estas palabras es, efectivamente, un recuento de la vida de este exilado político del siglo pasado. Sin embargo, a pesar de la ausencia del libro de Maggi, se da a entender que de alguna manera alude al presente histórico argentino de 1976:

> Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado) a alguien de mi entera confianza. [...] Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (p. 87)

Está cita ilustra la manera indirecta que tiene Maggi de referirse a esos años, no sólo en su comunicación epistolar sino a través del texto mismo al que alude. Con la frase "a cualquiera que sepa leerlos bien", Maggi indica algo semejante a lo observado respecto de la significación de los elementos formales y del vacío dejado por estos textos ausentes: la necesidad de leer los silencios, aquello que está presente más allá de lo escrito.

El Senador también menciona escritos que no figuran en el texto:

> "Tengo esa misión, entre otras", dijo. "Esa misión. ¿Ve? Sobre el mueble. ¿Por qué debo ser yo? No necesariamente me están dirigidas. Llegan hasta mí. ¿Las sueño? Nunca he podido distinguir el sueño de la vigilia. Están ahí, sin embargo". ¿Las veía yo?. Que las tomara, dijo. "Esas son las que he recibido hoy. Déjelas ahora". Que las dejara. Ya podría leerlas. "Todos podrán leerlas", dijo, en el momento indicado. Todos los lectores de la historia podrán leerlas en el momento indicado", dijo el Senador. (p. 57)

Ya mencionamos la dudosa existencia real de estas cartas, pero ni a nivel imaginario ni real el Senador revela el contenido de esos mensajes. A pesar de ello, no es difícil asociarlos, nuevamente, con el presente de horror y muerte que caracterizó al período 1976-79, sobre todo si tenemos en cuenta a los emisores de los mismos. Uno de ellos es Baigorria, el cual, por lo que se puede inferir de la respuesta de Luciano Ossorio a su carta, refiere la desaparición de su hijo:

> La pérdida de un hijo es el mayor dolor que un hombre puede recibir. Pero, ¿es que su hijo ha muerto o se ha extraviado? (p. 78)

En otra oportunidad afirma el Senador:

> ¿Acaso se había convertido en el que debía dar testimonio de la proliferación incesante de la muerte, de su desborde? [...] La presencia de todos esos muertos me agobia. ¿Ellos me escriben? ¿Los muertos? ¿Soy el que recibe el mensaje de los muertos? (p. 59)

Por otro lado, estas cartas y mensajes que no son reproducidos en el texto, cuya existencia real o ficticia es ambigua, y la curiosa carta que E. Ossorio envía a Maggi, asociando la literatura y el futuro, hablan de la intención de hacer de esta novela "un laboratorio de lo posible" como diría Piglia citando a E. Blosch. Pero además, desde mi presente de lectura, la colocan en un lugar profético. Todo aquel gratuito desborde de horrores no quedó oculto, como diría el Senador en alguna oportunidad, "todos pudieron leerlas", "todos los lectores de la historia".

Otro de los escritos ausentes más notorios en la novela son las cartas del porvenir de E. Ossorio, escritas en 1979. La situación argentina de ese año no sólo era innarrable, tampoco era posible de preveer, ni siquiera de manera utópica. En la segunda mitad del libro Tardewski hace la asociación entre Kafka y Hitler. *El proceso* de Kafka anticipaba el horror pensado hipotéticamente y llevado a cabo realmente por Hitler. Con la ausencia de las cartas del porvenir se plantea la imposibilidad tanto utópica como hipotética de anticipar aquel perverso y arbitrario asesinato masivo, en pleno auge en 1979. El Proceso argentino no tuvo un Kafka que anticipara dicho horror; el Kafka argentino nunca existió. De haber existido creo que su novela no hubiese sido considerada más que como mera ficción, como siniestra literatura fantástica.

Habría que mencionar también las voces ausentes de algunos de los desaparecidos o exilados, a cuyas cartas, que no figuran, sólo leemos respuestas en las cartas censuradas. Y por último, uno de los textos que no podemos leer y cuya ausencia es importante por lo que él simboliza es el artículo de Tardewski. En este trabajo se anuncia el descubrimiento de Tardewski sobre la relación entre la obra de Kafka y el holocausto ejecutado por Hitler, pero además, ese artículo implica un éxito que nunca fue y, por el contrario, resultó en el fracaso y la desposesión total. No poder leer el texto es una

manera de no tener acceso directo al por qué de ese éxito que no pudo ser. Además, se enfatiza la cristalización de un fracaso más, como metáfora no sólo de la situación de Tardewski, como él mismo lo define (p. 228), sino también del fracaso histórico experimentado por Argentina, especialmente con la última dictadura: "Pues bien ¿qué me había llevado hasta aquí?", diríamos junto con el exilado polaco (p. 230). Por otro lado, ese artículo señala la relación entre la literatura y la represión; su ausencia más que hablar de ello realza, otra vez como metáfora, sus consecuencias sobre el intelectual en los años de la represión, el cual corre el riesgo de perder todo al intentar aferrarse a la identidad de la cual es despojado:

> Yo había actuado como un académico ridículo. Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje. (p. 239)

Todos los textos ausentes ponen en evidencia los discursos clausurados o imposibles, ya sea por la ineludible sombra de la censura o porque la realidad que se intenta aprehender es innarrable con los estrechos moldes del lenguaje. Al mismo tiempo, enfatizan el intento de conservación de la existencia a través de la palabra y la afirmación de la identidad a través de la escritura. Pero, es la palabra y la escritura de "un escritor sin lenguaje" que debe buscar nuevas formas para decir lo que está más allá de las "alambradas del lenguaje". En RA esas formas nuevas emergen de los aspectos estructurales analizados, los cuales se definen justamente a partir de la indefinición, se unen y coexisten en la ambigüedad, en el límite entre ser y no ser, entre estar y no estar. Ellos remiten a la escritura, a los silencios del texto, al espacio literario como medio de resistencia, a la situación del escritor en los términos en que los pone el Kafka citado por Tardewski: el escritor no sólo enfrentaba la imposibilidad de no escribir sino también la imposibilidad de escribir.

La exploración de los límites mediante la unión de elementos estructurales que "supuestamente" no van unidos crean un nuevo discurso, que no sólo transgrede las categorías existentes proponiendo nuevas relaciones y estructuras, sino que además se constituye en un desafiante clamor silencioso que expresa parte de lo que está más allá de las "fronteras del lenguaje". Es el discurso callado que encierra los ecos de la voz del escritor que, como "equilibrista que en el aire camina descalzo sobre un alambre de púas", escribe sobre, durante y en oposición al régimen militar.

## Notas

[1] Las citas que corresponden a *Respiración artificial* son tomadas de la edición de Pomaire, Buenos Aires, 1980.

[2] Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981: pp. 159-160.

[3] Antonio Marimón, "¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible?, *Revista de la Universidad de México, Nueva época*, (3 de julio), 1981: p. 47.

[4] Considero el concepto de verosimilitud de acuerdo a la definición de Julia Kristeva: "lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real" ("La productivité dite texte", *Communications*, nº 11, Seuil, Paris, 1968: p. 61; citada por Oscar Tacca, en *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1978: p. 62).

[5] Citado por Tomás Eloy Martínez, "El lenguaje de la inexistencia", en Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*, Buenos Aires: Eudeba, 1988: p. 188.

6 José Pablo Feinman, "Política y verdad. La constructividad del poder", en Saúl Sosnowski (ed., *Reproducción y reconstrucción...*, p. 81.

7 Marimón, "¿Cómo escribir hoy...", p. 46.

8 Marimón, "¿Cómo escribir hoy...", p. 47.

9 Esta idea de que el relato de Renzi es posiblemente parte de una novela suya, ya había sido insinuada por Marimón al referirse a la correspondencia epistolar en RA: "En este caso, las cartas no solamente articulan la relación entre Renzi y su tío, el Profesor Marcelo Maggi, sino que, en otro plano, forman parte de un fragmentario plan de novela del que pueden ser autores, en parte, Enrique Ossorio, quizás el mismo Maggi, o tal vez Renzi, o quien verdaderamente es en definitiva: un narrador u operador errático, indeterminado y mutable según los distintos momentos de la narración" ("¿Cómo escribir hoy...", p. 46-49).

10 Feinman advierte que: "El discurso del poder implica una constructividad de la verdad que lo acerca a la creación literaria. Se trata de una interpretación -una organización creativa- de la realidad y no de un reflejo de la misma" ("Política y verdad...", p. 81).

11 Atilio Boron, "Los legados de la cultura política del autoritarismo en la transición democrática argentina", Buenos Aires: mimeo EURAL, 1990, p. 33.

# III LAS RAZONES DE AUSCHWITZ

> Su desnuda palabra era escandalosa donde el miedo manda. Su desnudadora palabra era peligrosa donde se baila el gran baile de disfraces. (Eduardo Galeano, "Walsh")

En las páginas precedentes se ha señalado la importancia de la configuración formal de RA en cuanto se constituye en una de las maneras sesgadas con la que Piglia se resiste aceptar el silencio cómplice apelado por la dictadura militar. Los rasgos estructurales analizados hasta el momento, al manifestarse como antítesis del discurso militar, sugiriendo la necesidad de leer los silencios del texto, apuntan a la presencia de un discurso callado que emite mensajes. Sin embargo, ésta no es la única manera oblicua que tiene RA de referirse a aquella situación represiva. La estructura narrativa de la obra, en una relación equitativa y de recíproca referencia con el contenido, más que presentarse como un discurso silencioso se manifiesta como un texto solapado. Este capítulo se propone analizar algunos aspectos de la relación entre la estructura y el contenido con el fin de dar un panorama más amplio de la elocuencia y significación de ese texto sigiloso que subyace a lo largo de toda obra.

## La estructura narrativa como codificadora de mensajes

Como se ha observado en el capítulo anterior, son varias las menciones que se hacen en la novela a mensajes cifrados, a personajes que desarrollan una actividad de interpretación o desciframiento de cartas, documentos históricos y citas. Este aspecto temático de la novela sugiere que no todo lo dicho o escrito es todo lo que se quiere o se espera decir, escribir y leer. Pero también nos remite a la estructura narrativa de la obra, en cuanto que ésta, como se ha señalado, se manifiesta como un lenguaje con códigos propios que habla de una realidad que, por muchas razones, era innarrable.

Un mensaje cifrado implica que su contenido no puede decirse de manera abierta y explícita, que no puede leerlo cualquiera, sino sólo aquellos que posean el código de lectura. Dice E. Ossorio respecto de su novela:

> ¿Cómo descifrar entonces esas cartas? ¿De qué modo comprender lo que anuncian? Están en clave: encierran mensajes secretos. Porque eso son las cartas del porvenir: mensajes cifrados cuya clave nadie tiene. (p. 118)

Las cartas a las que se refiere E. Ossorio son las que el Protagonista de su novela recibe y que fueron escritas en el futuro, en el año 1979. Tanto para E. Ossorio como para el Protagonista de su novela ese año es el "porvenir", pero no lo es para el resto de los personajes de RA, tampoco lo es para el lector implícito. Desde la perspectiva de Ossorio, la clave que permite descifrar esos mensajes está en un año vacío, inexistente, aún por ser llenado con un presente de hechos reales. Pero los personajes y el lector implícito poseen esas claves ya que ésa es la realidad que les tocó vivir o conocer. Esto sugiere, de alguna manera, que las claves para interpretar los mensajes cifrados de RA están relacionadas con el presente histórico en que el texto o el mensaje es producido.

Una lectura de esta obra parte de la relación que ella tiene con el contexto represivo en la que tuvo lugar, pero no como algo dado o supuesto, sino porque el mismo texto lo va indicando por medio de claves o códigos contenidos en los diferentes discursos de los personajes. Dos de las "claves" más importantes son el código de lectura, proporcionado por Maggi, y la referencia a la configuración estructural de la obra, cuyo portavoz es el narrador heterodiegético del Capítulo III.

Retomemos el fragmento de la carta que Maggi envía al Senador, citado en el capítulo anterior:

> Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el Archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado) a alguien de mi entera confianza. [...] Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república,

> sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (p. 87)

Maggi, por medio de esta carta, como se ha observado al referirnos a la ausencia de su trabajo, enfatiza la necesidad de leer los silencios, lo que está más allá de lo explícitamente escrito. También alude a la manera oblicua que tiene su texto de referirse al presente histórico en el cual fue producido. Algo semejante ocurre en RA en cuanto que su estructura es una manera oblicua de referirse a la situación represiva bajo la cual fue producida. Y justamente uno de los aspectos autorreflexivos de la obra es la constante referencia a su estructura.

Es por medio del discurso del narrador heterodiegético que el texto refiere a sus rasgos formales más generales. Si bien este narrador es el que tiene a su cargo el relato de la censura, también es el único que expone los textos a ser descifrados y el resultado de dicha interpretación. Con ello deja entrever el ya mencionado absurdo proceso de desciframiento que lleva a cabo Arocena y, más absurdas aún, las conclusiones a las que llega. Por otro lado, si bien los discursos interiores de Arocena no le están destinados al lector implícito sino a él mismo, el narrador heterodiegético, por medio del uso del estilo indirecto libre, establece una comunicación más directa con el lector implícito, le dirige su discurso:

> Era como moverse a ciegas, tratar de captar un hecho que iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro y que se anunciaba de un modo tan enigmático que jamás se podía estar seguro de haber comprendido. El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado. (p. 119-20)[1]

Con estas palabras se remite a la configuración discursiva de la obra y se apunta a la presencia de otras claves o códigos diseminados en el texto que orientan su lectura e interpretación.

Arocena no logra descifrar el mensaje mediante ninguna de las formas mencionadas en el fragmento citado, ni eludiendo el contenido, ni tomándolo literalmente. Una de las razones fundamentales es que la actividad de Arocena implica, más que una tarea de desciframiento de un mensaje, la búsqueda de un código, como lo indican el pasaje citado y muchos otros: "Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto" (p. 106); "El código podía estar en las letras que seguían al final de cada corte" (p. 118). Es decir, se comporta como lo que Jakobson considera un criptanalista:

> La posición del lingüista que descifra una lengua desconocida es diferente. Trata de deducir el código del mensaje. De modo que no es un descodificador, sino lo que se llama un criptanalista. El descodificador es un destinatario virtual del mensaje. Los criptanalistas americanos que durante la guerra leían los mensajes secretos de los japoneses no eran los destinatarios de esos mensajes.[2]

Recordemos que Arocena es el único que descifra mensajes que no le están dirigidos. La "lengua" que trata de descodificar es una que desconoce, primero porque carece de un consenso y de experiencias compartidas como el resto de los personajes y segundo, porque, a diferencia del lector, no tiene acceso a las múltiples referencias que el texto hace sobre sí mismo ni a la dinámica de historias y discursos. La visión de Arocena es muy estrecha, no puede percibir ese despliegue de estructuras narrativas ni a los discursos mismos, más allá de las cartas que ha secuestrado.

Se podría decir que el fracaso de Arocena se origina, no tanto porque su aproximación a los textos sea equivocada, sino porque carece de los códigos para descifrar esos mensajes: una visión total de la historia y el contexto en que esos textos fueron producidos. Pero ésta no es la situación del lector implícito. Por medio de esa

descripción que hace el narrador anónimo de la actividad de Arocena se plantean dos maneras de considerar la obra que no se excluyen una a la otra. Por un lado, el "eludir el contenido", el "buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos" y las "frases aisladas" justamente aluden a rasgos estructurales de RA como son, entre los ya señalados, la presencia de fragmentos de discursos e historias y las alusiones a los textos ausentes.

Por otro lado, se apunta a la posibilidad de mensajes que no estén cifrados. La frase "Uno [...] tendría que ser capáz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado", indica la presencia de "frases aisladas" y "palabras sueltas" que más que descifrar hay que captar. Algunas de ellas funcionan como referencias que el texto hace a su propia estructura, es decir, proporcionan las pautas necesarias para que no tengamos que buscar el código como Arocena, sino interpretar. Otras constituyen "mensajes" no-cifrados que atraviesan todo el texto y aluden directamente a la situación del presente histórico argentino en los años 76-79, en un "aquí y ahora", a diferencia de Arocena, el cual "ciegamente" intenta descifrar lo que "iba a pasar en otro lado, algo que iba a suceder en el futuro". Y, por último, el texto presenta frases que aluden a ambos, a la estructura y a los años de la dictadura.

Por lo observado hasta ahora, se podría decir que se establece un doble juego de codificación. Por un lado, el contenido proporciona las claves para descifrar uno de los "mensajes cifrados" fundamentales en RA, si no el único: su estructura narrativa, la que a su vez pone de manifiesto o nos remite a otros niveles de significación.[3] Por otro lado, la estructura se comporta como el instrumento codificador de esos "mensajes" diseminados en el texto que van a conformar el espectro de aquel desdichado período. Esta función codificadora se apoya en un conocimiento vivencial o indirecto de lo que realmente estaba pasando en Argentina en aquellos años de dictadura.

RA es una totalidad indivisible entre contenido y estructura, en donde el primero nos remite intermitentemente al segundo; pero sin agotarse a sí mismo en dicha referencia. Sin embargo, es la estructura de RA el lenguaje soslayado que condensa de manera crítica y constante una visión de la realidad represiva. "En literatura", dice Marconi, "lo más importante nunca debe ser nombrado" (p. 179-180). No se sugiere que se "eluda el contenido" ó se subestime su importancia, sino que esas frases intermitentes que se asocian con aquel sombrío período no son "mensajes cifrados", son mensajes explícitamente alusivos de los que no hay que escamotear su sentido literal. Ellos forman parte, dada la estructura narrativa de la novela, de un mensaje mayor, aquél que encierra lo que no se puede comunicar de manera abierta: la infamia del período histórico argentino entre 1976-1983. Dicho en otras palabras, el mensaje cifrado de RA no está "en" el texto sino que es el texto mismo.[4]

Es importante señalar que este sentido literal de los mensajes, tanto los que aluden directamente a la situación del presente histórico que nos ocupa, como los que refieren a la estructura, de ninguna manera simplifican la interpretación o lectura de la novela. Como ya pudimos percibir a través del análisis de las voces narrativas, esta obra se caracteriza por la complejidad de su estructura,[5] cuyos aspectos más significativos son, entre otros de los ya mencionados, la ambigua coexistencia de aspectos estructurales definidos y tradicionalmente excluyentes, la multiplicidad de héroes e historias cuyas referencias se entrecruzan, la consiguiente ausencia de una historia en términos tradicionales y la paradójica "presencia" de los textos ausentes del relato. Esta complejidad estructural, junto a la diversidad temática del texto, resulta en una obra de inagotable fuente de sentidos, y por ello sería sumamente riesgoso tratar de circunscribir y fijar "el" sentido de la obra, anulando o desconociendo su máxima riqueza: su carácter múltiple y complejo. Y es justamente este carácter múltiple y complejo el que le permite "hablar de lo indecible",

sea ésto la represión, la tortura, los crímines arbitrarios, las desapariciones, o el sentido de todo ello.

Esta es la perspectiva que guiará el análisis del próximo apartado, en el cual se propone considerar nuevamente la estructura narrativa de RA en cuanto "mensaje cifrado" y codificadora de mensajes.

**Estructura narrativa.**

Si bien abundan en el texto las autoreferencias a sus rasgos estructurales, algunas de ellas se destacan porque giran en torno a las dos únicas formas narrativas mencionadas en la obra. La primera surge de las referencias a la novela epistolar. Dos de los personajes principales, Renzi y E. Ossorio, expresan sus intenciones de escribir una novela epistolar. Escribe Renzi en una de sus cartas:

> Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas. (p. 40)

E. Ossorio, por su parte, después de reflexionar sobre el diseño de su novela, concluye

> Un descubrimiento. Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la *forma* de mi relato utópico. El Protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).
> Entonces un relato epistolar. (p. 102)

La segunda referencia tiene que ver justamente con la reproducción de discursos y la importancia del origen y disposición de esas "frases sueltas" que aluden a la represión en Argentina. En este caso es Maggi quien la proporciona cuando escribe sobre Tardewski y su cuaderno de citas: "Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas" (p. 19-20).

**Modalidades discursivas**

Se ha observado en el análisis de las voces narrativas que la historia de RA está conformada por la suma de discursos de diferentes narradores y personajes, resultando en una narración notoriamente fragmentada. Pero también se mencionó que los discursos que configuran la "historia" se entrelazan en cuanto que todos los personajes son los héroes de sus propias historias y las ajenas, además de citarse unos a otros. El entretejido o yuxtaposición de historias, ideas, reflexiones y citas hace posible que, a pesar del cambio de las voces narrativas, "la historia" sea la que mantiene el hilo conductor del texto, más que las voces narrativas básicas.

De alguna manera se podría decir que algo semejante ocurre en ciertas novelas epistolares, específicamente aquellas donde la correspondencia incluye más de una voz. De hecho son notorias las referencias en el texto a la novela epistolar, ya sea por el ya mencionado deseo de los personajes de escribir ese tipo de novela o porque se encuentran ante la realidad de una comunicación por cartas. Por ejemplo, Renzi le escribe a Maggi

> Por otro lado la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia de la ausencia para prosperar. Solamente en las novelas epistolares la gente se escribe estando cerca, incluso viviendo bajo el mismo techo se mandan cartas en lugar de conversar, obligados por la retórica del género [...]. (p. 39)

E. Ossorio, después de decidir que la forma que tendrá su novela será la de una novela epistolar, escribe

> ¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar? Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) *mientras* le escribimos y sobre todo, *después*: al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.
>
> Pero además existe una segunda razón. ¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? (p. 103)

RA nó es una novela epistolar, sólo presenta rasgos de ese género al mismo tiempo que despliega otras formas narrativas como la biografía o autobiografía, el diario, la narración dialogada y la clásica narración ulterior a cargo de un narrador heterodiegético omnisciente.[6] En este sentido, aparece como ese discurso "del que sólo pueden oírse fragmentos" por la presencia tanto de diferentes voces narrativas e historias como de fragmentos de diferentes modalidades discursivas. Del mismo modo que es imposible fijar a los narradores de manera categórica en una de las posibles definiciones de narrador homodiegético, tampoco se puede definir a RA como una específica modalidad narrativa tradicionalmente ya definida. Este es otro de los aspectos por medio de los cuales el texto se resiste a la homogeneidad y admite la pluralidad.

Ante la evidencia de que RA no es una novela epistolar, surge el interrogante ¿por qué las referencias en el texto atañen o llaman más la atención sobre esta forma narrativa y no sobre las otras formas que tienen tanta presencia en este texto como la correspondencia por cartas?

Una de las razones habría que buscarla en las implicancias que los personajes mencionan respecto de la comunicación epistolar. Para Renzi, "es un género perverso" que "necesita de la distancia y de la ausencia para poder prosperar". Para E. Ossorio, la correspondencia epistolar, además de implicar la distancia y ausencia del exilio, es una forma diferida de comunicación donde "se anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo". Las referencias a la novela epistolar obviamente no pretenden informarnos acerca de sus características ni son solamente referencias autoreflexivas, porque también aluden a la situación de los "corresponsales" que utilizan esta forma de expresión, como diría E. Ossorio, "en el exilio y por él". Es decir, la existencia de la correspondencia epistolar implica una realidad de ausencias y distancias que conlleva el exilio de los que salieron del país, como son el caso de E. Ossorio y los que escriben algunas de las cartas censuradas, pero también de los que aún quedándose fueron

marginados, exiliados, como Maggi y el Senador. Las referencias a la novela epistolar es una manera de hablar de esos temas "no autorizados" por el régimen. En este sentido se describe una situación histórica real pidiendo "prestadas" las palabras que describirían una realidad literaria. Estas referencias presentan la ambigüedad necesaria para hablar de lo indecible, son "frases aisladas" que nos remiten a la estructura y, además, aluden a la atmósfera que se respiraba en Argentina en los años de la dictadura.

Otra de las razones por las cuales el texto llama la atención a la novela epistolar la sugiere E. Ossorio con otra referencia a la estructura del texto cuando dice,

> [...] en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado. (p.101)

RA presenta tres de las formas narrativas y comunicativas más naturales o cotidianas y triviales: el diario, la comunicación epistolar y el diálogo. Estas formas narrativas predominan en el texto, además de tener en común algunos aspectos estructurales que se "asoman" en los diferentes discursos de los narradores básicos, secundarios y cuasi-secundarios. Esos rasgos formales compartidos que quisiera destacar, cuyas implicaciones también se oponen a la unidimensionalidad del discurso oficial y remiten a la experiencia vivida bajo la dictadura, se desprenden de una consideración del tiempo de las historias y el de las narraciones.

**El tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado: un orden desordenado.**

La novela epistolar es una dramatización discursiva que presenta un continuo desplazamiento del presente de la narración y puede comprender tanto a la narración ulterior como la narración simultánea, característica propia también del diario, del

monólogo interior o de un soliloquio. La peculiaridad de la novela epistolar, a semejanza del diario, es que en su totalidad se conforma por el cúmulo de presentes narrativos, de cartas o entradas en el diario, unidades individuales que forman el todo narrativo y narrado. Comúnmente las cartas siguen una secuencia lineal lógica donde cada una se constituye en un hecho del pasado respecto de la carta que le sucede y el fluir del tiempo de la historia y de la narración generalmente se establece por las fechas de las cartas.

De acuerdo al análisis de las voces narrativas emprendido en el capítulo anterior, las narraciones básicas contenidas en RA se podrían clasificar como sigue desde el punto de vista de su temporalidad: el Capítulo I es una narración ulterior constituída en gran parte por la reproducción de cartas, o sea, narraciones enmarcadas o semi-enmarcadas que incluyen a su vez narraciones ulteriores y simultáneas. El Capítulo II es una narración también ulterior que incluye una narración semi-enmarcada, el discurso del Senador a manera de soliloquio o monólogo, el que también incorpora la narración ulterior y la simultánea. En el Capítulo III se alterna la narración simultánea y posterior de E. Ossorio con la ulterior del narrador anónimo, la cual incluye cartas, y son éstas las que presentan la alternancia entre narración posterior y simultánea. Finalmente, el Capítulo IV es una narración por momentos simultánea y por momentos ulterior que incluye narraciones semi-enmarcadas.

Las cartas, a semejanza de las entradas en un diario, son al mismo tiempo lo narrado y un medio para llevar a cabo la narración. Las cartas del Capítulo I, las entradas en el Diario de E. Ossorio, el diálogo con el Senador y las conversaciones del Capítulo IV, en cuanto constituyen lo narrado, forman una primera línea cronológica correspondiente al orden de producción de cada unidad discursiva. En cuanto narraciones, su estructura se conforma con una alternancia de narración en presente y ulterior, cuyo contenido constituye otras líneas cronológicas que remiten, en el caso de las naraciones ulteriores, a historias de un pasado mediato o a uno más próximo. Por

ejemplo, Maggi puede contar tanto de su vida en los años 45 o hechos que le sucedieron el día anterior. Tardewski cuenta su pasado como exilado recién llegado a Argentina así como su conversación con Maggi unos días antes. Renzi se remonta a su juventud y también a lo que hizo la noche anterior. Situaciones similares se advierten en la narración de E. Ossorio y en el discurso del Senador.

Las narraciones en presente, si bien no superan en extensión a las narraciones posteriores, aparecen con la misma frecuencia dada la alternancia que menciono arriba. En muchas ocasiones se manifiestan como "clásicas" narraciones simultáneas, donde lo narrado son hechos cuyo acontecer coincide con el presente de la narración: "le digo ahora"(p. 140); "[...] y ahora estoy sentado de cara al fresco de la ventana: la luz del alba titila, frágil, y enfrente se ve pasar el río entre los sauces [...]" (p. 37); "Hoy como vas viendo, en lugar de hacer eso me he sentado acá hace ya más de dos horas, a escribirte esto que parece que no va a acabar nunca [...]. Entonces redacto estas interminables páginas para vos [...]" (p. 44). En otras oportunidades son el resumen de una situación que, si bien se puede haber iniciado en el pasado, se continúa en el presente y se expresa mediante una descripción iterativa: "A veces tengo noticias de ella [...]"; "Todas las noches antes de dormir siento el peso de esa ilusión dorada [...]" (p. 95); "Me levanto al alba; y a esa hora todavía se ve la luz de los farolitos, en la otra orilla" (p. 19); "Los muertos y los amigos (vos entre ellos) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir." (p. 93); "El más grande de los Weber me pregunta por vos cada vez que me ve: él es el único que se anima y se me acerca: [...]" (p. 105); "A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora" (p. 94).

Una tercera posibilidad de narración en presente es la que sirve para la descripción o manifestación del saber, sentir o el ser que los personajes hacen sobre sí mismos: "Estoy como perdido en su memoria, [...]" (p. 29); "Las palabras son mi única posesión"

(p. 52); "Como alguien puede decirlo si en verdad yo soy la muerte; soy su testigo, su memoria, soy su mejor encarnación"; "Yo soy aquel Enrique Ossorio que luchó incansablemente por la Libertad y que ahora reside en la ciudad de Nueva York, [...]. Ahora soy todos los nombres de la historia" (p. 83); "Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. *Discreción máxima*. Tengo mis sospéchas: en eso soy como todo el mundo" (p. 20); "[...] en estas nuevas circunstancias del país me encuentro un poco desorientado respecto de mi futuro inmediato. Distintas complicaciones se me avecinan, y preveo varios cambios de domicilio" (p. 87).

Por último, con la narración en presente se expresan opiniones, teorías, ideas, o conceptos abstractos, que en sí mismos no ocupan un tiempo en el momento de ser enunciados, más que el de su misma enunciación. Es decir, no se presentan en evolución como un fluir de la conciencia, sino como algo ya alcanzado en el presente de la enunciación, y en este sentido son atemporales: "No se debe permitir que nos cambien el pasado" (p. 19); "El exilio es como un largo insomnio" (p. 37); "Del otro lado, en el otro frente, se muestra ya la heterogeneidad de aquello que nuestros enemigos siempre pensaron idéntico a sí mismo. [...] Esa derrota es tan inevitable para ellos, como para nosotros es inevitable soportar el lastre que nos ha dejado en la memoria su maniática presencia, su cinismo, su calculada perversión" (p. 75); "El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas" (p. 264); "Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo" (p. 265).

La predominancia de esas tres modalidades discursivas, (la novela epistolar, el diario y narración dialogada), es la que permite que abunden estas narraciones en

presente. Ellas expresan la percepción y experiencia de vivir esos presentes desde y sobre los cuales se narra, sean éstos hechos o acciones, el resultado de historias pasadas o el fruto de la evolución de una idea o una teoría. Como lo muestra la selección de algunos de los fragmentos citados, en esas narraciones aparecen, como "frases aisladas" dichas por distintos personajes, alusiones a la represión. Asímismo, destacan el predominio de subjetividades que, a semejanza de las voces narrativas, sugieren un consenso en cuanto que todas manifiestan una percepción decepcionante y crítica del presente al cual se refieren.

Además de este vaivén entre el presente y el pasado, al que retomaremos más adelante, la estructura narrativa expone una compleja relación entre el orden de las narraciones y el orden de lo narrado.

Como ya se mencionó, la primera línea cronológica corresponde al orden de producción de las diferentes unidades narrativas (la correspondencia del primer capítulo, las entradas al Diario de E. Ossorio y los discursos de los Capítulos II y IV). Teniendo en cuenta esto, se podría decir que las narraciones básicas son relativamente lineales en cuanto que reproducen dichos discursos sin alterar el orden en que fueron escritos o pronunciados. En el Capítulo I, con excepción de los antecedentes que explican el inicio de la correspondencia de Maggi y Renzi y de la anticipación del viaje de éste a Concordia, la narración sigue aparentemente un orden lineal. Si bien al interior de las cartas hay referencias a un pasado que va más allá de abril de 1976, fecha en que comienza la historia, éstas no se constituyen en analepsis respecto de la narración en las que se encuentran enmarcadas o semi-enmarcadas porque la narración de Renzi es la reproducción de las cartas. En la transcripción de algunos de los fragmentos de las cartas de Maggi, podría pensarse que Renzi sigue respetando el orden en que fueron producidas, pero las elipsis y resúmenes de las que no transcribe, impiden asegurarlo. Los fragmentos citados a continuación corresponden a las cinco oportunidades en las que

Renzi, se refiere explícitamente a su tarea de edición y todas se concentran hacia la mitad de su narración:

> No tiene sentido que reproduzca todas esas cartas. [...] Al principio todo era como un juego: él acentuaba su empaque pedagógico y se divertía. Me narraba de un modo moroso e irónico su vida provinciana, me describía con cierto detalle sus conversaciones con Tardewski, preguntaba, sin demasiado entusiasmo, datos sobre mi existencia y llevaba adelante una especie de pacífica polémica con mi tendencia á buscarle segundas intenciones a su vida. (p. 27)
>
> Por otro lado se dedicaba, cada vez con menos entusiasmo, a desmentir o ajustar algunos de los datos que yo manejaba acerca de su pasado. (p. 28)
>
> A veces incluía algunas referencias a su pasado político, pero cada vez menos y como sin entusiasmo. (p. 29)
>
> Era siempre elusivo y si hubiera que buscar un lugar donde pueda decirse que quiso anticipar lo que pasó, sólo podría encontrar esta especie de frágil estampa. (p. 29)
>
> En realidad, más allá de esas noticias, más allá de las polémicas paródicas que entablábamos de vez en cuando, lo que terminó por convertirse en el centro de la correspondencia de Maggi conmigo fue su trabajo sobre Enrique Ossorio. Estaba escribiendo desde hacía tiempo ese libro y los problemas que se le presentaban empezaron a cruzar sus cartas. (p. 30)

Cada una de estas referencias funciona como la introducción de los fragmentos de cartas que Renzi selecciona para ser transcritos. Con este proceso de edición, el orden en que fueron producidas las cartas queda indefinido aunque vuelve a concretarse con la reproducción de las últimas dos cartas. Pareciera que la secuencia lineal se esfumara por momentos para definirse en sus extremos, definición que es posible por el contenido de las cartas y no por las fechas que, obviamente, no figuran.

Aunque la narración básica del Capítulo II produce el efecto de un soliloquio o un monólogo enmarcado, no se puede pasar por alto que la historia que se "narra" es la reproducción de esa entrevista en la que no se altera el orden en el que fueron pronunciadas las palabras del Senador y, por tanto, adopta la calidad del discurso de un personaje entregado en estilo directo. Esta es la razón por la cual las referencias al pasado que figuran en ese diálogo tampoco pueden considerarse técnicamente como analepsis

respecto del tiempo de la historia que lo semi-enmarca. Lo mismo podría decirse de las narraciones básicas del Capítulo IV. Algo similar ocurre con el diario de E. Ossorio, donde la sucesión cronológica lineal de las entradas, indicada por las fechas, señala que su reproducción respetó ese orden.

Sin embargo, las narraciones que se llevan a cabo al interior de esos mismos discursos reproducidos, presentan líneas cronológicas que niegan toda posibilidad de definir un orden. Lo que dificulta establecer la relación entre el orden de lo narrado y el de la narración en RA, más que la indefinición temporal de algunos hechos, está planteado desde el comienzo de la novela en la tan citada pregunta que abre el texto: "¿Hay una historia?". Para establecer este orden no sólo es necesario saber si hay una historia o si hay más de una historia, sino determinar además cuál o cuáles son. En el Capítulo II, o en las narraciones del Capítulo IV, ¿cuál podríamos definir como "la historia" que pueda marcar el orden de los acontecimientos? Se salta de una historia a otra, se pasa del presente de una al presente de la otra, que puede coincidir con el presente de la narración. Pero ninguna de las historias, sean éstas sobre el pasado o el presente, sobre sí mismos o sobre otros, ocupa un lugar protagónico o el lugar de "la historia" de RA.

En los escritos de E. Ossorio, por ejemplo, éste no se dedica exclusivamente a reconstruir su pasado, tampoco el texto pretende que lo hagamos nosotros. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el que lo reconstruye es Renzi a partir de cartas que nosotros no leemos, o Maggi cuya reconstrucción tampoco leemos. Tampoco gira su historia exclusivamente en torno a su novela utópica o su condición actual. ¿Cuál es entonces la historia que E. Ossorio privilegia? Son muchas y al mismo tiempo ninguna en particular. Lo mismo podríamos decir de la correspondencia entre Maggi y Renzi. Cada carta narra una historia diferente del pasado: la historia de versiones contrapuestas, la de Luciano Ossorio, la historia de los escritos de E. Ossorio y de su vida, o la historia de la juventud de Renzi. Si bien al interior de cada una de estas historias se puede establecer un

orden, en su conjunto ninguna tiene prioridad sobre la otra, no hay "una sola historia" que se defina como la que marca el orden del acontecer. Estas cartas, por una parte, se comportan como unidades narrativas independientes con un orden propio, al interior de las cuales lo que se destaca es un vaivén entre el tiempo de las historias del pasado y el presente de las historias que coinciden con el presente de la narración. Por otra, pueden estar compuestas de historias completas en sí mismas, como la de la juventud de Renzi o la del atentado contra el Senador, o de fragmentos de diferentes historias diseminados a lo largo de toda la correspondencia, cuyas cronologías también están diseminadas en las diferentes narraciones.

Esto que se observa en las cartas es lo que sucede en una escala mayor en todo el texto, unidades narrativas con un orden particular, que alternan narraciones posteriores y en presente, donde lo narrado puede ser historias completas o fragmentos de diversas historias diseminadas en otras narraciones, a las cuales complementan o se yuxtaponen. Las cronologías se cruzan y si bien a veces lo narrado tiene la función que podría tener la analepsis de una narración clásica, completar información sobre el pasado de los personajes o llenar una elipsis en la historia, técnicamente no son anacronías porque pertenecen a otra narración y a otra historia. El ejemplo más claro de esto son las dos cartas, una de Maggi y otra de Renzi, las cuales aparecen en la narración del narrador anónimo formando parte de su historia, y sin embargo ofrecen la información necesaria para completar el vacío dejado en la narración e historia de Renzi. Esto mismo se advierte respecto de muchos de los datos que se proporcionan sobre el pasado de los personajes, entre ellos el Senador, Arocena, Maggi y el mismo E. Ossorio.

No podríamos afirmar, entonces, que hay una fragmentación de la historia, sino fragmentos de diferentes historias que se conectan y se complementan formando, más que una historia, una constelación de historias. Tampoco se puede identificar un orden de lo narrado y un orden de la narración, sino varios órdenes narrativos. Las características de

las voces narrativas, de las narraciones y de las historias identificadas hasta el momento hacen que el orden de la narración sea extremadamente complejo. En cuanto los diferentes discursos constituyen "lo narrado", la complicación pareciera no existir, ya que, por lo general, en su reproducción se respeta la secuencia en que fueron producidos. Pero al pasar a las líneas cronológicas contenidas en los mismos discursos, el orden se complica en una intrincada red de historias que se cruzan y órdenes que se multiplican. Sería una tarea totalmente infructuosa tratar de establecer cuáles son las historias y el orden para cada una de ellas porque el objetivo, en contraste a lo que sucede a nivel temático, no es la reconstrucción de las mismas. El énfasis del texto no recae tanto en las múltiples historias sino en la multiplicidad de historias, sin privilegiar ninguna. Asimismo se destaca la imposibilidad de establecer "un orden" y se propone un "des-orden" o un "anti-orden", que no necesariamente implica anarquía, sino la existencia de otros órdenes.

Estas observaciones sumadas a la impotencia de representar otros hechos reales que no sean discursos y la literariedad de los narradores básicos, nos vuelven a remitir a la relación de la literatura y su capacidad representativa. "¿Quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?" afirma Renzi. Los narradores en un primer nivel narrativo pueden controlar, imitar o literalmente "reproducir" el orden en que esos "hechos discursivos" tuvieron lugar, pero cuando ellos dejan de ser meros discursos a ser transcritos para constituirse en la expresión de las ideas, percepciones y condiciones de vida de los personajes, otro orden entra en vigencia.

De la misma manera que las voces narrativas se oponen a un discurso oficial único, aquí la relación entre el tiempo de lo narrado y la narración señala la existencia de más de un orden e historia oficiales. En RA al incorporar diferentes subjetividades coexistentes, frases con las que diversos personajes aluden a la represión, la diversidad de historias y de órdenes que se yuxtaponen, se rescatan otras versiones diferentes a la oficial. Maggi le escribe a Renzi: "Hay otras versiones que tendrás que conocer" (p. 20).

Es una manera de expresar que ese prolijo orden verticalista que pregona el discurso de la dictadura y que pretendió establecer durante el "Proceso de Reorganización Nacional", estaba muy lejos de la realidad. Tan lejos como lo están las "versiones oficiales" sobre la vida de Maggi que Renzi ficcionaliza en *La prolijidad de lo real*.

**Fusión, indefinición y definición del tiempo: 1976-1979.**

Habíamos mencionado que la novela epistolar, a semenjanza de la narración en forma de diario se presenta como la suma de presentes narrativos. En RA el primer nivel narrativo aparece fragmentado en una sucesión de diferentes presentes y de diferentes narradores como sería la estructura de una novela epistolar de más de dos corresponsales, con la salvedad de que no se comunican entre ellos. Algo similar sucede con las cartas que reproduce el narrador anónimo. Es decir, la estructura de RA contiene diferentes presentes narrativos, que más que sucederse parecieran oscilar o flotar en una unidad de tiempo mayor. El tiempo de dichos presentes, con excepción de los escritos de E. Ossorio cuyo momento de enunciación es 1850 (e ignoramos su fecha de reproducción), se percibe por el contenido de los discursos que cada uno de los narradores reproduce a partir de la referencia que proporciona Renzi al comienzo de la novela. Por su lado, los escritos de Ossorio son los que presentan más claramente estos desplazamientos de los presentes de la narración por la presencia de fechas en su Diario o cartas.

Renzi, en el Capítulo I, explícitamente sitúa el tiempo de su narración en 1979 y afirma que su correspondencia con Maggi se extendió por un año a partir de abril de 1976. Aunque el Capítulo II no alude a ninguna fecha que ubique al presente de la narración, dado que continúa la narración de Renzi iniciada en el capítulo anterior, se podría asumir que sigue siendo 1979, pero no deja de ser un supuesto, ya que también podría ser anterior. El tiempo de la historia, sin embargo, no es tan indefinido en cuanto que se puede identificar a partir de una de las cartas censuradas. En ella, Renzi le escribe a

Maggi anunciándole su próxima visita a Concordia: "Bien, llegaré a Concordia el 27, a las 10 de la mañana", y luego agrega:

> P.S. Voy a conocer (también) al Senador. Arreglé un encuentro para el sábado con él, casi me olvido de avisarte, así que te agrego esto hoy, doce, día siguiente a la noche en que te escribí lo que antecede. [...] De forma tal que, después del sencillo trámite que te he sintetizado, pasado mañana lo voy a conocer al Senador y ya te contaré, cuando al fin nos encontremos el día 27 del corriente, vos y yo (en tu sala de recibo). Un abrazo. *Emilio*. (p.111 y 113)

En vista de que Renzi, antes de reproducir las cartas, anticipa que casi un año después de iniciada la correspondencia con Maggi viaja a conocerlo sin dificultad, se puede establecer que el diálogo con el Senador tuvo lugar cerca de abril de 1977. Además, el mismo Luciano Ossorio indica la inminencia de ese viaje: "'Usted, joven', dijo después, 'usted entonces irá a verlo a Marcelo'" (p. 76). El tiempo de las narraciones del Capítulo III es 1850 para la parte que escribe E. Ossorio, mientras lo narrado por éste, dada la inclusión de narración ulterior y simultánea, data tanto de años anteriores como de ese mismo año. El presente de la narración del narrador anónimo, sin embargo, es más imprecisa. Por la misma inclusión de la carta anteriormente mencionada, se puede deducir que es contemporáneo o posterior a abril de 1977. Lo mismo se podría decir del presente de la historia dado que no existen indicadores que señalen la distancia temporal que media entre la producción de las cartas y la actividad de censura de Arocena, aunque su desesperación por averiguar "¿quién llega? ¿Quién está por llegar?" podría ser un indicio de que el presente de la historia es bastante contemporáneo al de las cartas. El Capítulo IV presenta, a semejanza del Diario y las cartas, la combinación de narración posterior y simultánea:

> Dos días después no vino al club y tampoco los días siguientes. Desde entonces (hoy es 27) no tengo noticias de él.
>
> Es esto, más o menos, lo que le explico a Renzi cuando nos encontramos en el Club, a las seis de la tarde. ¿Y entonces? me dice él. Nada, le digo. Vamos a esperarlo. No bien llegue, seguro vendrá por acá. Si llega, dice él. Claro, le digo, si es que puede volver hoy. (p. 133)

> Dos ginebras, sí, le digo entonces ahora al mozo. (p. 135)
>
> Y sin embargo ya ve, el Profesor también hizo lo que pudo, como todo el mundo, le digo ahora a Renzi. (p. 137)
>
> Pensé en Kafka hoy, dice ahora Tardewski, cuando Marconi nos recitó esa especie de poema que dice haber soñado. (p. 264)
>
> Yo estoy matando el tiempo con el viejo Troy, justo en la esquina, está diciendo un tipo parado frente al mostrador. (p. 184)
>
> Cuando yo llegué acá, en el año 45, me está diciendo, todo esto era un páramo. (p. 192)

A pesar de que a partir de estas narraciones simultáneas parecería ser posible definir los presentes desde los cuales narran Renzi y Tardewski, esa posibilidad es falaz puesto que a ellas les sigue una narración posterior de los mismos eventos o diálogos. Es decir, para narrar lo mismo se adopta indistintamente la perspectiva de dos presentes diferentes. En este capítulo, a diferencia de los otros, lo narrado, cronológicamente posterior al tiempo de la narración simultánea, no es referido en términos de un futuro hipotético sino como algo ya consumado, de manera que los presentes de las narraciones del Capítulo IV por momentos se equiparan al de la historia, es decir, cerca de abril de 1977. Pero cuando la narración no es simultánea es difícil definir el presente desde el cuál narra Tardewski, y el de Renzi podría seguir siendo 1979 o no. Esta indefinición y vaivén entre ambos presentes produce el efecto ambiguo de regreso al pasado y, al mismo tiempo, de actualización del pasado en el presente. Hay un pasaje al final de la narración de Renzi que puede ilustrar este concepto, donde el pasado se actualiza en el presente no sólo por un desplazamiento y/o fusión temporal sino también espacial:

> Tardewski ha dicho eso y nos hemos quedado en silencio. Después él se ha levantado. Ha ido hasta el mueble que está al fondo, en un costado de la pieza, contra la pared. Ha abierto un cajón. Ha sacado unas carpetas. Y ha vuelto hacia *aquí* para entregármelas. Ha dicho que estos papeles, ahora, son míos. Son suyos, ha dicho Tardewski. (p. 275; el subrayado es mío)

La novela así termina, con la fusión del tiempo y el espacio. El pasaje final es narrado en presente donde palabras escritas por E. Ossorio, no referidas discursivamente o transcritas por Maggi, son leídas directamente por uno de los personajes (Renzi). Se une así, por primera vez en toda la obra, el tiempo de la enunciación, el tiempo de lo narrado con el tiempo de lectura del narrador, tiempo éste último que pareciera fundirse con el del lector implícito por ser este texto una reproducción no diferida en el tiempo: ambos lo leen por primera vez.

La imposibilidad de definir con exactitud los presentes de las narraciones y los de las historias, resulta en tiempos narrativos que oscilan entre 1976 y 1979, excepción hecha de los escritos de E. Ossorio, cuya fecha de reproducción, aunque no se pueda determinar de manera precisa, tiene que ser posterior o contemporánea de la narración del narrador anónimo en cuanto que se alterna con ésta. Dicha imposibilidad se debe a la ausencia de marcas temporales por un lado, y a que las marcas temporales que aparecen como "ayer", "el 27 del corriente", "anoche", etc., tienen un valor relativo dado que carecen del punto de referencia, el "hoy" desde el cual se narra. Esta es una característica de las cartas censuradas por Arocena, y en cierta medida de todas las cartas. Digo en cierta medida porque la correspondencia entre Maggi y Renzi, aunque las cartas no llevan fecha, se puede ubicar entre 1976 y 1977.

Esta indefinición hace que el énfasis del texto no recaiga en el fluir del tiempo con marcas temporales precisas, sino en presentes que aparecen como flotando, indefinidos entre los años 1976 y 1979. De alguna manera son varios los personajes que así definen al presente. E. Ossorio desde su perspectiva de exilado escribe,

> Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía. (p. 94)

> Nada entre el pasado y el futuro: este presente (este vacío, esta terra incógnita) es también la utopía. (p. 97)

El Senador desde su reducto de soledad y aislamiento percibe al presente como suspendido y Maggi como desolado o una pesadilla interminable:

> "Escuche", dijo el Senador. "¿Ve? Ni un sonido. Nada. Ni un sonido. Todo está quieto; suspendido: en suspenso. (p. 59)

> No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación [...]. (p. 28)

> Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Solo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma.
> En esos debates figurados matamos los ocios de provincia; [...]. (p. 26-27)

> La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar. (p. 21)

Estas referencias son otras de las tantas intermitentes, pero sistemáticas, alusiones a los años 1976-79 en Argentina, período de auge represivo. Ese tiempo suspendido es una manera de evocar la interminable monotonía de esos años donde no "había plazos sino objetivos", donde nada había cambiado entre un año y otro; lo que se vivía o se pensaba, lo que podía y no podía decirse en 1976 no se había modificado durante los años posteriores. Ese presente es el tiempo vacío de la incertidumbre y la inexistencia. Es el límite entre dos realidades, el espacio suspendido entre la necesidad de sobrevivir callando y de resistir hablando.

Ya se ha observado que la unicidad de los conceptos de orden e historia se ve transgredida y desagregada por la presencia de varios órdenes y de una constelación de historias. A ellos se unen los niveles temporales que por momentos se cruzan, se separan o se fusionan, creando la ambigüedad necesaria para que el texto se presente opuesto a la

unidireccionalidad y a la unidimensionalidad y para que no encierre, como pretendió el discurso oficial, "una Interpretación y un Sentido únicos".

Teniendo en cuenta este carácter multidimensional y multisemántico, conviene pasar al análisis del último aspecto de la configuración estructural de RA a ser considerado en este trabajo.

**Las citas y "frases aisladas": una historia alternativa**

Una y otra vez se ha hecho referencia a una de las características más sobresalientes de esta obra: estar constituída por la reproducción literal de los discursos, de modo que se puede decir que es un texto hecho de citas. Pero, además de ello también se ha mencionado que los personajes se citan unos a otros de la misma manera que citan otros textos y las palabras de figuras "históricas", como Hitler y una serie filósofos y escritores.

Entre los textos más extensamente citados están los escritos de E. Ossorio. A partir de la noción de un presente suspendido o flotando entre dos tiempos, analizado en el apartado anterior, se puede volver a evocar uno de los rasgos de la comunicación epistolar en la medida en que dichos documentos funcionan de manera similar a las cartas. Dice Ossorio: "Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro". (p. 103). Siendo la correspondencia una comunicación diferida (como sugiere E. Ossorio), el único componente de la situación comunicativa, las cartas mismas, lo escrito, es el que se mantiene inalterado en ambos presentes, (el de la enunciación y el de lectura). Esto es lo que sucede con las cartas de Maggi que Renzi "ha vuelto a releer" para ver si encuentra allí "algo que le pudiera haber hecho preveer lo que pasó" o lo que experimenta Maggi al leer los escritos de E. Ossorio:

> Sufro la clásica desventura de los historiadores [...] haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular. (p. 30-31)

Esta referencia remite a ese movimiento oscilatorio que va del presente hacia el pasado y la actualización del pasado en el presente. Y es gracias a este movimiento que las palabras de Ossorio también pueden ser aplicadas a otro contexto o a otro presente. En primer lugar, los escritos de E. Ossorio se actualizan en el presente de lo narrado y en el de la narración dada su posición en el texto. En segundo lugar, por el cruce y confluencia de tiempos que se establece entre Maggi y E. Ossorio, mientras el primero se refugia en el pasado para evitar "la pesadilla del presente" (1976-77), el segundo desde el presente de 1850, se refugia en el futuro (1979) para "olvidar el pasado". El punto de partida de Maggi es 1976 y el punto de llegada de Ossorio es 1979. Nuevamente el común denominador son los años 1976-1979; son el punto de partida y de llegada del texto. Las múltiples interpretaciones sobre la relación del pasado histórico argentino y ese "presente de horror", a las cuales ya se ha hecho mención, siempre parten y llegan a la experiencia de los años 1976-79. El intento de reconstruir y tratar de entender el pasado argentino, el establecimiento de relaciones, conexiones, situaciones homólogas, etc., no parten de una curiosidad historicista-académica *per se*, sino de una situación incomprensible, compleja, y la que había tomado dimensiones de violencia nunca vistas y requería la búsqueda de un sentido. El aspecto formal de actualización del pasado en el presente complementa y contrarresta la reconstrucción de la historia nacional, se balancea la mirada hacia el pasado enfatizado a nivel de la intriga. Si a nivel temático se sugiere el regreso al pasado o una re-lectura del mismo, a nivel estructural son los discursos del pasado los que se insertan en el presente de las narraciones y las historias, "imponiendo sus ritmos, su cronología y su verdad particular".[7] Y es en este respecto que las palabras de E. Ossorio, tanto las que aparecen en el Capítulo III como las que reproduce Maggi en su correspondencia, tienen una función semejante al uso que hace Tardewski de las citas para expresarse.

De la asociación entre dos textos que hace Tardewski, entrelazando las palabras dictadas por Hitler y las escritas por Kafka, surge un nuevo texto, uno de los más significativos y explícitamente alusivos a la represión. El mismo Tardewski se refiere al nuevo sentido que surge de la asociación de textos y de lectura diferente de lo escrito:

> Al leer esa pequeña nota al pie se produjo una instantánea conexión, lo único parecido a eso que los científicos y los filósofos suelen experimentar, o al menos describir, con alguna frecuencia y que llaman un *descubrimiento*: la inesperada asociación de dos hechos aislados, de dos ideas que, al unirse, producen algo nuevo. En mi caso se trataba de la conexión entre dos textos leídos de un modo sucesivo y del todo casual. (p. 257)
>
> ¿O sólo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que están en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido? (p. 261)

Del mismo modo que de la unión de dos textos surge un nuevo sentido, las citas enclavadas en un nuevo contexto, en un nuevo presente, adquieren una nueva significación:[8] "We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience."; "Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar, había escrito [...]" (p. 209); "¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar."(p. 271); "Es de la clase de hombres que no transige y esa clase de hombre, en los tiempos que se avecinan, tendrán dos caminos: el exilio o la muerte" (p. 86); "El exilio nos ayuda a captar el aspecto de la historia en sus restos, en sus desperdicios, porque es el verdadero aspecto del pasado el que nos ha condenado a este destierro, eso escribe,[...]" (p. 74); "¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, me dijo la última noche el Profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?" (p. 237).

De manera semejante que se "disfraza" a aquel lamentable período de dictadura con palabras que describen a la novela epistolar, aquí el discurso del que se vale RA para hablar del presente 1976-79 son los documentos "históricos" y citas de otros discursos. Esta es la manera que se tiene de no callar aquello de lo que no se puede hablar. Es

Tardewski, hacia el final de la novela, quien hace una clara alusión a la posibilidad de escribir o describir una realidad "pidiendo palabras prestadas":

> En un sentido, dijo después, este libro era la autobiografía del Profesor. Este era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. [...] Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto. [...].
> Yo abro una de las carpetas.
> *Al que encuentre mi cadáver.*
> *Yo soy, Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un sólo honor: el honor de ser llamado patriota,* [...]." (p. 275-76)

Es significativo que la obra termine con una cita final, las palabras de aquel exilado decimonónico, en donde confluyen los rasgos estructurales señalados: la fusión de tiempos, la actualización del pasado en el presente y la nueva significación de las citas.

Las citas de documentos y discursos corresponden a la gama de "frases aisladas" a las que hemos hecho tantas referencias y que, sumándose a anteriores, de a poco van configurando una visión de la experiencia de vivir aquél lóbrego momento histórico argentino.

Desde el punto de vista de la configuración discursiva de RA, las diversas voces, las múltiples historias y temas tratados por los personajes permiten esconder o disimular el sinnúmero de referencias directas a la dictadura que atraviesan el texto y emergen en la voz de los distintos personajes. Dice Tardewski hacia el final de su conversación con Renzi,

> [...] si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir. (p. 272)

La obra sugiere que Maggi es un "desaparecido" y, por lo tanto, esta frase de Tardewski se asocia a esa realidad innombrable de los desaparecidos. Pero también remite a la forma que tiene RA de hablar justamente de ello, relatando otras historias y permitiendo que con esas frases se vaya entretejiendo la historia de lo indecible. En este

sentido el mejor ejemplo lo constituye una de las cartas censuradas, la de Angélica Inés Echevarne denunciando la tortura:

> Una ve este descampado y no se imagina lo que yo he visto: cuánto sufrimiento. Al principio sólo podía verlo al finado. Acostado sobre una cama de fierro, tapado con diarios. Hay otros ahí, al fondo de un pasillo, piso de tierra apisonada. Cierro los ojos para no ver el daño que le han hecho. Y entonces canto para no verlo sufrir. Si yo digo las imágenes que pasan por el Dije nadie me cree. ¿Por qué a mí? ¿Por qué tengo que ser yo la que debo verlo todo? Por ejemplo está ese muchacho que me busca, que me está queriendo ver. Y está el Polaco. Polonia. Yo ví las fotografías: mataban a los judíos con alambre de enfardar. Los hornos crematorios están en Belén, Palestina. Al Norte, bien al Norte, en Belén, provincia de Catamarca. Los pájaros vuelan sobre las cenizas. ¿O no lo dijo Evita Perón? Ella también veía todo y le sacaron las vísceras y la llenaron de trapo, como a una muñeca. La metástasis, como una telaraña azul, sobre la piel. Acostado sobre una mesa de fierro ¿por qué soy yo quien debe verlo sufrir? He sido designada como testigo de todo ese dolor. (p. 99)

El discurso de este personaje es aparentemente incoherente y sin embargo ella logra comunicar que es testigo del dolor y el sufrimiento de los detenidos y torturados. También hace alusión a la histórica persecución y matanza de los judíos. La estructura de su discurso tiene un código particular: entre una serie de frases sobre tópicos diversos va insertando aquellas que se repiten o versan sobre una sóla línea temática: el dolor, la muerte, el torturado en la cama de tortura y los "otros" que esperan su turno. El mensaje que esta carta transmite sólo puede ser captado teniendo en cuenta justamente las claves que lo codifican: la manera en que está configurado su discurso y el conocimiento de la realidad a la que se refiere. Arocena y el Protagonista de la novela utópica de E. Ossorio no tienen esas claves, el primero porque tiene una visión parcial de los textos y el segundo porque desconoce la realidad a la que las cartas remiten. Los que, como Arocena, no poseen las claves para descodificar este discurso difícilmente puedan descifrar el mensaje. Más aún, ni siquiera percibirán que hay un mensaje y sólo verán en él una serie de palabras y frases sin sentido, solamente lo que está escrito.

Esta carta tiene muchos puntos en común con uno de los cuentos de Ricardo Piglia, "La loca y el relato del crímen"[9], en el cual Angélica Echevarne es testigo de un

crímen. Su testimonio aparentemente es el monólogo sin sentido de una demente. Pero Renzi (también personaje de este cuento) haciendo uso de sus conocimientos en lingüística y de "un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico", descubre que seguía un patrón de repeticiones temáticas, donde las frases que rompían el patrón eran las que específicamente hablaban del crímen y permitían reconstruirlo. Cuando Renzi intenta publicar su descubrimiento y denunciar al asesino, el director del periódico para el cual trabaja se lo prohibe. Renzi, decidido a escribir su renuncia y una carta al juez, termina impulsivamente escribiendo el cuento que leemos.

La carta que censura Arocena y el monólogo de la loca del cuento de Piglia parecen constituirse en un modelo de la manera en que en RA se intercala una historia entre o con las líneas de otras. Mientras las frases claves en el cuento permiten reconstruir el crímen, en RA van reconstruyendo la percepción y vivencia de la represión. Por otro lado, los dos textos tienen en común la ficcionalización de una realidad sobre la cual está prohibido escribir de manera explícita y directa. Y esta ficcionalización, que responde a la necesidad de no callar y también a la imposibilidad de hablar, es un discurso con un lenguaje particular, propio, que sólo se puede interpretar a partir de un cierto conocimiento de sus códigos y de la realidad a la cual remite.

La configuración narrativa de RA se presenta como el discurso sigiloso y elocuente en el cual se inscribe aquella realidad indecible e innarrable, aquella pesadilla interminable a la que Tardewski le pone un nombre:

> ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje.

**Notas:**

[1] Héctor Cavallari, en su trabajo sobre RA, hace una lectura de esta cita totalmente opuesta a la mía, que no sólo es válida sino que paradójicamente nos permite llegar a conclusiones semejantes. (Ver "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*", 1989: p. 10, manuscrito del autor a publicarse en su libro *La práctica de la escritura*, Concepción, Chile: Ediciones L.A.R.)

[2] Roman Jakobson. "Le langage commun des linguistes et des antropologues", *Essais de linguistique génerale*, Minuit, París, 1958: p. 33 (citado por Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1978: p. 62).

[3] En este sentido comparto lo señalado por Cavallari: "[...]'Tus cartas me hacen gracia, me escribía, demasiado interrogativas, como si hubiera un secreto. Hay un secreto, pero no tiene ninguna importancia. A mis años aprendí que *no necesito esconder nada*' (p. 27; énfasis mío). Estas palabras de Maggi exponen, tal vez, la estrategia fundamental (y la 'verdad última') de la escritura-rizoma de *Respiración artificial*: no hay allí ningún sentido 'escondido'; por el contrario, las significaciones están todas jugadas en la superficie de las segmentalidades que escancian la letra del texto, por así decir; 'a plena vista y bajo la propia nariz del lector'." ("La escritura (en el/del) rizoma...", p. 28).

[4] En este punto siento que me sumo a todos los críticos que han intentado un análisis de esta novela tratando de descifrar el sentido de ese mensaje que hay que descifrar en RA como detective detrás de una pesquisa que le ayude a resolver el problema. En este sentido RA es para mí una indiscutible novela detectivesca que desafía los criterios cognoscitivos de los críticos.

[5] Esta afirmación parece contradecir la afirmación que Kathleen Newman hace en su análisis de *Respiración artificial*: "The narrative estructure of the novel is also relatively simple: at least is not as complex as the shifts of narrative voice, the numerous embedded indicators of speech, and the abundance of cultural references in the text might lead the reader to suspect upon first reading" ("Tortured Angels: 1976", *The Argentine Political Novel: Determination in Discourse*, PhD. dissertation, Stanford

University, 1983: p. 228). Por la aparente contradicción en la misma afirmación de Newman, considero que mi disentimiento posibiemente también sea aparente si el concepto "narrative structure" sólo está refiriendo a la estructura externa de la novela y sus respectivos contenidos, sin tomar en cuenta todos los elementos estructurales involucrados en la totalidad de la novela y el entretejido de tramas, historias, discursos, niveles temporales y aspectos metaficticios, que la estructura narrativa conlleva y entrecruza.

6 Cavallari señala esto mismo en su trabajo sobre *Respiración artificial*: "Correlativamente, por otra parte, el discurso va desplazándose por numerosos registros y modalides sistémicas de la narratividad. Casi como en un esforzado "catálogo" o "museo" meticulosamente irónico de las pautas y posibilidades de la discursividad ficcional, desfilan por la metonimia narrativa las formas de la novela epistolar, el discurso directo, la diégesis directa, la mímesis canónica, la imitación del habla cotidiana, la transcripción de diarios íntimos y de documentos varios, la anécdota, el caso, la biografía y la autobiografía. En última instancia, el texto recorre un repertorio lingüístico y estilístico de los lenguajes y formas discursivas institucionales disponibles para la escritura 'artística' y 'no-artística'" ("La escritura (en el/del) rizoma...", p. 28).

7 Marta Morello-Frosch en su trabajo sobre las "Biografías fictivas" afirma lo siguiente:

> Sería aquí una seria tentación pensar en paradigmas históricos, en paralelismos que permitieran un desplazamiento cronológico del discurso y su sentido para facilitar el análisis de un presente demasiado difícil -por diversas razones- de analizar en su propio *locus*. No es tal el caso. Pues esos ausentes, estos objetos biografiados, estos muertos nos remiten a un origen olvidado de resultas de una historia mal narrada o mal comprendida. Vale decir que permite el texto reconstruir un sujeto posible entonces, y por ende, no aceptar lo presente como un dado inevitable o silenciado. Las biografías citadas permiten también establecer una relación directa con los orígenes que se han perdido. ("Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente", en René Jara y Hernan Vidal (eds.), *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: 1987: p. 64.)

Sin dejar de reconocer la validez de la interpretación que, desde el punto de vista temático, la autora elabora sobre la escritura o re-escritura de las biografías que presenta RA, considero que en otro nivel, el estructural, los fragmentos de esas vidas a biografiar, pueden desempeñar otra función muy diferente de la mera redefinición del pasado o la vida de los personajes. Esta manera de circunscribir la interpretación a una de las direcciones temporales del texto, la revisión del pasado, es válida y acertada pero ello no debe significar la exclusión de otras direcciones que plantea la obra.

[8] En este sentido uno de los ejemplos más claros lo constituye el poema que escribió Marconi. Renzi sugiere titularlo "retrato del artista", Tardewski lo asocia con Kafka, yo lo asocié con los escritores argentinos que intentaban escribir durante y sobre la represión, y Cavallari lo asoció directamente con Piglia: "Creo que se puede trasponer --de 'Kafka' a 'Piglia'-- esta escenificación del 'riesgo mortal' del escritor-equilibrista frente a la realidad material del poder despótico que allí se manifiesta en el límite de su exceso. Para mí, la transposición se instrumenta a lo largo de ese 'alambre de púas' que, entre 1976 y 1982, se tendió de Auschwitz a la Escuela de Mecánica de la Armada (para nombrar sólo uno de los más infames 'centros de detención' que operaron en Argentina durante aquellos años)" ("La escritura (en el/del) rizoma...", p. 31-32.)

[9] Ricardo Piglia, "La loca y el relato del crímen", *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana, 1988: pp. 123-134.

# CONCLUSIONES

*Respiración artificial* fue escrita y publicada en Buenos Aires durante los momentos represivos más álgidos de la última dictadura militar. Como se señaló hubo muchos escritores que, desde una perspectiva testimonial o de manera oblicua, como en el caso de Piglia, hicieron de sus obras una indiscutible manifestación de repudio al régimen. Algunas de estas obras, como se insinuó en las primeras páginas de este trabajo, fueron pensadas de manera deliberada por parte de sus autores. En el caso de Piglia, como él mismo lo confirmó, no concibió *Respiración artificial* como un acto deliberado de represalia al régimen militar. Esto no significa que la incorporación de la violencia y la represión en la obra sea un acto inconsciente o involuntario. Más bien, siendo un texto reflexivo, ello confirma que la resistencia a un orden de dominación no es algo esporádico sino una práctica cotidiana y que esa realidad histórica era un factor determinante de la forma y temática empleada en la narrativa de esos años. Aunque en muchos casos la represión no haya sido un elemento "motivador" para resultar en obras de oposición, sí era algo de lo que no se podía hacer caso omiso, tanto por la presencia intimidatoria de la censura o porque esa realidad, más allá de lo esperable y tolerable, estaba incorporada a la cotidianeidad. *Respiración artificial*, obra de resistencia representativa de la narrativa argentina de esos años, habla de esa represión que afectó de manera radical la cotidianeidad y medios de expresión e identidad, como lo es la escritura para el escritor. Pero además, ella es la manifestación misma de ello.

Nuestro estudio sobre *Respiración artificial* se propuso, entonces, detectar la manera en que la obra acusa el impacto de la represión a partir de dos postulados básicos. El primero es que la obra se manifiesta como discurso antinómico al del régimen, además

de alternativo, a través de rasgos estructurales distintivos que desbordan la fragmentación discursiva, la negación de la mímesis y la manifiesta imposibilidad de narrar y escribir. El segundo se origina en la certeza de que la realidad represiva no es un tácito referente externo, sino que se revela, aunque de un modo soslayado, en el texto mismo. Por esta razón y porque esos años resultaron en una situación represiva sin parangón en la historia nacional, nuestra lectura de la obra se hizo teniendo en cuenta su relación con el momento histórico y contexto político en el que fue producida. Por otro lado, dado que es una obra autorreflexiva que llama constantemente la atención sobre sus rasgos formales, la consideración del texto se centró en su configuración estructural como un importante aspecto de significación.

Si hacemos un breve recuento de las peculiaridades de las voces narrativas, se advierte que casi todos los elementos relacionados con ellas están signados por la ambigüedad. Encontramos voces narrativas básicas que no niegan su literaturiedad reproduciendo discursos perfectamente verosímiles; narradores secundarios que técnicamente no lo son; narradores homodiegéticos con indefinidos y cambiantes grados de presencia; discursos reproducidos en estilos que no acaban por definirse; cartas que podrían constituir una novela epistolar tradicional que no llega a serlo; cartas de ambigua existencia "real" dentro de un discurso totalmente verosímil, o cartas indudablemente "reales" que tienen un cierto carácter fantástico. Este aspecto de indefinición, apoyado por el carisma literario observado en las voces primarias, realza la capacidad del discurso literario de "jugar" con la ambigüedad. En el caso de *Respiración artificial* se manifiesta en la exploración de los límites de categorías estructurales existentes mediante la unión de elementos definidos y tradicionalmente excluyentes. De este modo, la obra no sólo propone nuevas relaciones y estructuras, también es una manera en que va fraguando un discurso silencioso que desborda lo explícitamente escrito.

Los textos ausentes fueron otros de los rasgos que destacamos de la obra. El vacío dejado por ellos permite complementar las indicaciones que el texto hace sobre la necesidad de leer los silencios, además de indicar la posibilidad de la escritura, pero es la escritura de lo no dicho. Por otro lado, revelan la situación del escritor bajo condiciones represivas que tiene que buscar diferentes formas y un lenguaje nuevo para hacer frente a la imposibilidad de escribir y la de no escribir. Se advirtió también, el carácter eminentemente mimético de algunas voces primarias, con el cual se transgrede la noción tradicional de historia en cuanto que lo único que se "narra" son discursos, de modo que la historia no se cuenta, se muestra. Ello enfatiza la imposibilidad de narrar, pero, por otro lado, encontramos narraciones en cartas, documentos o diálogos que reivindican la posibilidad de narrar.

Es así que las voces desde los límites van configurando un discurso inclusivo que se define a partir de la dialéctica unión de los opuestos. Sus características formales permiten que *Respiración artificial* presente discursos alternativos que emergen de la marginalidad, del exilio, del ámbito privado y que coexisten en sus diferencias, conservando la identidad de sus emisores y desafiando la intolerancia a la pluralidad, característica del régimen militar. Por otro lado, desde el límite de ser voces narrativas y autoriales, contribuyen a constituir una "historia" de discursos, reflexiones, ideas, pero también de silencios. Reivindican así, la identidad del intelectual en su actividad de reflexión crítica, anatema del régimen militar, al mismo tiempo que manifiestan la imposibilidad de dicha actividad.

Mientras que los rasgos estructurales de la obra considerados en el segundo capítulo se presentan como un discurso silencioso de oposición, la estructura narrativa analizada en el último capítulo se comporta como mensaje cifrado e instrumento codificador de mensajes. En este sentido se manifiesta como un texto solapado, el cual emerge de la relación que se establece entre el contenido y la configuración narrativa de la

obra. A partir de esta relación se ha observado que la obra presenta una constelación de historias y una multitud de órdenes narrativos, proponiendo una perspectiva opuesta a la unidireccionalidad y unicidad del orden e historia oficiales. De este modo, sugiere la existencia de otro orden que emerge de la subjetividad y niega el verticalismo de una visión totalizante de la realidad. Rescata así temas y valores de un mundo simbólico que el "Proceso de Reorganización Nacional" desconoce y anula.

Sin embargo, el texto no se conforma con presentarse como antítesis del discurso oficial, sino que va más allá. La configuración formal de la obra analizada a partir de su relación con el contenido, permite que se oiga en la voz de los diferentes personajes el "murmullo enfermizo" de una historia innarrable que subyace a lo largo de la superficie de su contenido. *Respiración artificial* propone una lectura multidimensional; mientras se habla de una mirada hacia el pasado histórico, se lanza a dibujar con frases claves, pero no en clave, el horror de ese presente que lleva a la revisión de la historia nacional.

En conclusión, el presente trabajo permite demostrar que en cada recodo del complejo estructural de *Respiración artificial* se encuentre un elemento que reaccione de manera crítica al autoritarismo y a la represión. Es una obra que se revela como discurso opositor al régimen en gran medida gracias a su complejidad estructural. Es ese carácter múltiple y complejo el que le permite manifestarse como discurso contra-hegemónico que desafía la posibilidad de una interpretación y sentido único. Asímismo, su complejidad estructural y diversidad temática hacen posible que se constituya en un eco de la vivencia de la represión de aquellos años. En ella aparecen la voz de los exiliados, de la censura y de los desplazados de las decisiones políticas y culturales del país. Se advierten alusiones a la tortura, a los desaparecidos, a un país desolado y paralizado, a la "maníatica presencia" de los militares en la historia argentina, a la inseguridad y aislamiento de los considerados "sospechosos" y la percepción de un interminable presente vacío de sentido. *Respiración artificial* se constituye como la ejecución misma de lo que anuncia como

imposible, sólo que lo hace con un lenguaje especial que sólo puede descodificarse a partir de un conocimiento del contexto histórico en el que fue producida y de la configuración de su discurso.

Por ello se puede decir que *Respiración artificial*, en sí misma, es un claro ejemplo de la realidad de los escritores argentinos, como Piglia, que no pueden ser si no es por su escritura, pero que tampoco pueden permanecer indiferentes a tamaño atropello de la integridad. En esta obra Piglia, al mismo tiempo que señala la necesidad de leer los silencios del texto, explora las fisuras y clivajes por donde deslizar la palabra; aquella palabra comprometedora que reconstruye la experiencia de vivir la represión y que permite que lo innarrable y lo indecible, se "narre" y se diga, pero en voz baja.

Para terminar, es importante observar que dado que ese momento histórico argentino fue, dentro de la continuidad de intervenciones militares, algo excepcional, consideramos que también fue excepcional la respuesta de la producción literaria argentina, tanto la que tuvo lugar dentro como fuera del país. Sin embargo, escapa a los límites de este trabajo determinar en qué medida muchos de los rasgos característicos de la narrativa emergiente en esos años, al menos la producida por escritores comprometidos, fue *exclusiva* respuesta a la represión y no también a la evolución propia de la literatura local e internacional. Dicho en otros términos, cuáles fueron los elementos de la literatura previa al golpe que se rescataron, modificaron o desafiaron, y cúales de ellos responden a la situación represiva; de qué manera se inserta, tanto la obra que nos ocupa como sus contemporáneas, en la trayectoria de la producción literaria argentina. La obra de Piglia, como se ha mencionado, propone a partir de la unión de elementos que supuestamente no van unidos, nuevas relaciones y estructuras que desafían a las pre-existentes. Sería interesante tomar en cuenta este desafío, determinar cuál es su significación más allá de la propuesta en este trabajo y evaluar su impacto en obras posteriores del autor. Asímismo, podría ser de interés determinar qué elementos presentes en *Respiración artificial* también

se manifiestan en obras anteriores de Piglia, así como cuáles de los aspectos distintivos de *Respiración artificial* se mantienen en sus obras posteriores. Por otro lado, en la medida en que esta obra presenta rasgos representativos de la narrativa argentina producida en los años de la dictadura, también sería interesante comparar las características de la producción literaria pre y post-autoritaria; identificar el impacto de la diáspora de escritores y su re-integración a la vida social, política y cultural del país; el efecto de la ausencia de la censura y manipulación de la circulación de obras, además del consiguiente cambio en el público lector y sus patrones de lectura. En definitiva, habría que determinar cuáles son los parámetros que permiten hablar de una literatura pre-autoritaria, de la represión y post-autoritaria como índices de los cambios sociales, políticos y culturales que se operaron en el país.

## BIBLIOGRAFIA


Asociación Americana de Juristas. *Argentina, Juicio a los militares. Documentos secretos, decretos leyes, jurisprudencia.* Buenos Aires: Rama Argentina de la Asociación Americana de Juristas, 1988.

Balderston, Daniel. "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusman". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 109-121.

Boron, Atilio. "Los legados de la cultura política del autoritarismo en la transición democrática argentina". Buenos Aires: mimeo EURAL, 1990.

Cavallari, Hector M. "La escritura (en el/del) rizoma: *Respiración artificial*. Manuscrito del autor a ser publicado en su libro*La práctica de la escritura*." Concepción, Chile: Ediciones L.A.R, 1989.

Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Cesareo, Mario. "Cuerpo humano e historia en la novela del proceso". En Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 501-531.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. Informe, diciembre 1983.

Corradi, Juan. "La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas". En Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol (eds.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*. BuenosAires: EUDEBA, 1985: 171-188.

Delich, Francisco. "La metáfora de la sociedad enferma". *Crítica & Utopía*, Nos. 10/11, "La Argentina en transición", Buenos Aires, 1983: 11-31.

Echevarren, Roberto. "La literaturiedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, Nº 125, octubre-diciembre, 1983: 997-1008.

Feinman, José Pablo. "Política y verdad. La constructividad del poder". En Saúl Sosnowski (ed.), *Reproducción y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 79-95.

Foster, David William. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 96-108.

Galeano, Eduardo. *Memorias del fuego. III. El siglo del viento.* Madrid: Siglo XXI, 1987.

Gillespie, Richard. *Los soldados de Perón. Los Montoneros.* Traducción de Antoni Pigrau, Buenos Aires: Grijalbo, 1987.

Gregorich, Luis. "Literatura. Una descripción del campo: narrativa, periodismo, ideología". En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 109-124.

Halperin Donghi, Tulio. "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.* Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 71-95.

_____. *Historia contemporánea de América Latina.* Madrid: Alianza, 5ta. ed., 1975.

Jakobson, Roman. "Le langage commun des linguistes et des antropologues". *Essais de linguistique générale* , París: Minuit, 1958.

Jara, René. "Historia y representación: el discurso autoritario", *Eutopías*, I, 1-2,1985: 253-286.

Kristeva, Julia. "La productivité dite texte". *Communications*, Nº 11, Paris: Seuil, 1968: 61.

Lafforgue, Jorge. "La narrativa argentina". En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino.* Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 149-166.

Landi, Oscar. "Conjeturas políticas sobre la Argentina post Malvinas". Trabajo presentado en el *XII World Congress International Political Science Association*, Río de Janeiro, Brasil, 1982.

_____. "Crisis y lenguages políticos". *Estudios CEDES*, vol 4, Nº 4, Buenos Aires,1983.

_____. "La tercera presidencia de Perón: Gobierno de emergencia y crisis política". *Revista Mexicana de Sociología*, Año XL, vol. 4, octubre-diciembre 1978: 1353-1410.

Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

Latin American Studies Association (LASA). *La represión en argentina, 1973-1974: documentos.* México: Universidad Autónoma de México, 1978.

Marimón, Antonio. "¿Cómo escribir hoy en Argentina, si es imposible?". *Revista de la Universidad de México, Nueva Epoca*, 3 de julio de 1981: 46-49.

Martínez, Tomás Eloy. "El lenguaje de la inexistencia". En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988: 187-194.

Masiello, Francine. "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 11-29.

Mignone, Emilio F. "Derechos humanos y transición democrática en la sociedad argentina". Trabajo presentado en el "Seminario sobre la transición a la democracia en la Argentina", Yale Universtiy, New Haven, 4-8 de marzo de 1990.

_____. *Iglesia y dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Ediciones del Pensamiento Nacional, 1986.

Morello Frosch, Marta. "Ficción e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. *Discurso literario: Revista de Temas hispánicos*, vol. 1, Nº 2, (primavera 1984): 243-255.

_____. "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente". En Daniel Balderston (ed.), *The historical Novel in Latin America*. Gaithersburg, MD: Hispamerica, 1986: 201-207.

_____. "Significación e historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. En Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985: 489-500.

_____. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 60-70.

Newman, Kathleen. "Tortured Angels: 1976". En *The Argentine Political Novel: Determination in Discourse*, tesis doctoral, Stanford University, 1983: 225-269.

Noé Jitrik, "Miradas desde el borde: el exilio y la literatura". En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 133-148.

O'Donnell, Guillermo. "Democracia en la Argentina. Micro y Macro". En Oscar Oszlack (ed.), *Proceso, crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires: CEAL, 1984.

_____. *El estado burocrático autoritario: 1966-1973*. Buenos Aires: Belgrano, 1982.

Oszlak, Oscar. "Privatización autoritaria y recreación de la escena pública". *Crítica & Utopía*, Nos. 10/11 "La Argentina en transición". Buenos Aires, 1983: 32-49.

Piglia, Ricardo. "A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano". *Los Libros*, Nº 40, marzo-abril, 1977: 3.

_____.*Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

_____. "La loca y el relato del crímen". *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988: 123-134.

Portantiero, Juan Carlos. "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973". *Revista Mexicana de Sociología*, Año XXXIX, Vol. XXXIX, Nº 2, abril-junio 1977: 531-566.

Sarlo, Beatriz. "El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado". En Saúl Sosnowski (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988: 96-108.

_____. "Literatura y política". *Punto de Vista*, Nº 19, 1983: 8-11.

_____. "Política, ideología y figuración literaria". En René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-University of Minnesota: Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literatures, 1987: 30-59.

Sazbón, José. "La reflexión literaria". *Punto de Vista*, Nº 11, marzo-junio, 1981: 37-44.

Sigal, Silvia e Isabel Santi. "Del discurso en el régimen autoritario. Un estudio comparativo". En Isidoro Cheresky y Jacques Chonchol (eds.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios*. Buenos Aires: EUDEBA, 1985: 145-170.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.